

Mathias Bielitz

Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort  
und Ton im Choral

Teil II



Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur  
Choralüberlieferung und Wort und Ton im  
Choral

Gedanken zu neueren und neuesten musikwissenschaftlich  
mediävistischen Vorstellungen

Teil II:

Zur Choralüberlieferung, zur „genetischen“ Relation der  
beiden Fassungen in neuen Erkenntnissen und zur  
Ästhetik des Gregorianischen Chorals

oder  
*melodia francigena*

von

Mathias Bielitz

**Neckargemünd**

*HeiDok*

24. März 2010

*Suis-je un fou, pour sacrifier mon temps et ma peine au magnifique plaisir d'être en proie aux jugements des imbeciles?*

Romain Rolland, *Jean Christophe, La revolte.*

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es auch nicht gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder auf photomechanischem Wege

(Photokopie, Mikrokopie o. ä.) zu vervielfältigen

Copyright 2010 bei HeiDok

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Zur Altersbestimmung des Chorals</b>	<b>1</b>
1.1	Quellenlage und Hypothesen über Ursprünglichkeit . . . . .	1
1.1.1	Zu Probleme einer frühen Datierung von Greg „in“ Benevent . . . . .	1
1.1.2	Choralrationalisierung . . . . .	32
1.1.2.1	Rezitation in Tractus der 8. Tonart . . . . .	32
1.1.2.2	Rezitativtöne und Affinales . . . . .	74
1.1.2.3	Chromatik . . . . .	153
1.1.3	Zum <i>ὄκτοῦῆχος</i> . . . . .	168
1.1.4	Rezitationstöne und Theorie . . . . .	172
1.2	Zu rein liturgischen Argumenten . . . . .	210
1.2.1	Zum Fall der Messe <i>Omnes gentes</i> . . . . .	210
1.2.2	Identität von Melodien und liturgischen Ordnungen? . . . . .	233
<b>2</b>	<b>Zu den beiden Fassungen</b>	<b>247</b>
2.1	Ein ganz gewöhnlicher Tractus . . . . .	250
2.2	Die Priorität von Greg im Einzelbeispiel . . . . .	274
2.3	Varianten in Greg und die AR-Fassung . . . . .	318
2.4	Textliches . . . . .	335
2.4.1	<i>Iustus ut palma</i> . . . . .	339
2.4.2	<i>Iniquitates/iniquitatem</i> . . . . .	344
2.4.3	<i>Dominus tecum</i> . . . . .	346
2.4.4	<i>et usque</i> . . . . .	362
2.4.5	Gattungsmäßig verschiedene Textquellen . . . . .	401
2.4.6	„Parallelenangleichung“, die endgültige Lösung . . . . .	430

2.5	Liturgisches und Musikalisches . . . . .	436
2.6	Transponiertes . . . . .	449
2.6.1	Verschiedene Transpositionen . . . . .	449
2.6.2	Gleichartige Transpositionen und Formeln . . . . .	480
2.7	Motivisches . . . . .	495
2.8	Neuestes zur Sprachklangbeachtung im Choral . . . . .	509
2.8.1	Zur Absolutheit der Akzentbeachtung . . . . .	509
2.8.2	„Enklitiches“ im Choral? . . . . .	513
2.8.3	Falsch betonte Futurformen? . . . . .	582
2.8.4	Methodisches zur Akzentbeachtung . . . . .	613
2.8.5	Synalöphe . . . . .	643
2.8.5.1	Textaussprache im Choral . . . . .	643
2.8.5.2	Synalöphenbeispiele . . . . .	646
2.8.5.2.1	Wie man Synalöphen ausmerzt . . . . .	661
2.8.5.3	<i>orisci</i> als Hinweise auf Synalöphen? . . . . .	663
2.8.5.3.1	Ein aufgelöster <i>pes quassus</i> . . . . .	663
2.8.5.3.2	Bildungen mit <i>orisci</i> . . . . .	666
2.9	Neuestes zu den acht Tonarten . . . . .	704
2.10	Emendationen in Greg und AR? . . . . .	774
2.10.0.4	Chromatik auch in AR? . . . . .	774
2.10.1	Beispiele verschiedener Lagen . . . . .	872
2.11	Greg → AR oder Gregorianische Ästhetik? . . . . .	879
2.11.1	Das All. <i>Dies sanctificatus</i> . . . . .	879
2.11.2	Typische Wendungen in Gradualia des 1. Tons . . . . .	908
2.11.2.1	Schlußmelismen im Chorstück . . . . .	908
2.11.2.2	Eine Zäsurformel im Chorstück . . . . .	923
2.11.3	Symmetrisches . . . . .	928
2.11.3.1	„Symmetrisches“ in einem Off. . . . .	928
2.11.3.2	Andere Beispiele . . . . .	932
2.11.3.3	Die Grad. <i>Ecce</i> und <i>Time</i> . . . . .	970
2.11.4	Zu Gradualia anderer Töne . . . . .	986
2.11.4.1	Zu den Gradualia 5. Tons . . . . .	1009
2.11.4.1.1	Zum Einsatz der Formeln $A_{14}$ und $C_{14}$ . . . . .	1009
2.11.4.1.2	Zur unterschiedlichen Verwendung der Formeln $C_{11}$ und $F_{11}$ und anderer . . . . .	1022

2.11.4.1.3	Besonderheiten im Grad. <i>Adjuvabit</i> . . . . .	1027
2.11.4.1.4	Weitere Beobachtungen zur Formel F <sub>11</sub> und ihrem Kontext . . . . .	1037
2.11.4.1.4.1	Formeln und individuelle Ästhetik . . . . .	1038
2.11.4.1.4.2	Kompositorische Determination . . . . .	1044
2.11.4.2	Schlußformeln in Grad. VII. . . . .	1090
2.11.4.3	Zu Gradualia des Protus plagalis . . . . .	1113
2.11.4.4	Ein weiterer Beweis für Benevent als Hort der Uregregorikanik	1119
2.11.4.5	Tiefe Töne . . . . .	1122
2.11.4.6	Zu Tonartzuschreibungen . . . . .	1138
2.11.4.7	Zu „wandernden“ Formeln und tonartlicher Verschiedenheit	1165
2.11.4.8	Zitate . . . . .	1191
2.11.5	Zu einer Formel in den Tractus 2 . . . . .	1198
<b>3</b>	<b>Anhang</b>	<b>1217</b>
3.1	Zu Vorstellungen von Ch. M. Atkinson . . . . .	1217
3.2	Zur Unterscheidbarkeit von Musik und Text . . . . .	1270
3.3	Aurelians „Rhythmik“ in neuer Deutung . . . . .	1285
3.4	Einheitlichkeit älterer Überlieferung . . . . .	1299
3.5	„Symmetrien“ im frühen Organum . . . . .	1315
<b>4</b>	<b>Index</b>	<b>1331</b>

**Verzeichnis einiger größerer Anmerkungen**

Anm.		Seite
008	<b>Gibt es in Benevent Vorstufen diastematischer Notation und rationaler Musiktheorie . . . . .</b>	4
010	<i>Diastema</i> als „vorrationaler“ Ambitusbezeichnung . . . . .	8
011	<b>Pfisters Falschbehauptungen zur Erörterung des Alters der Beneventanischen Choralüberlieferung . . . . .</b>	9
013	<b>Aribo und der Langobardische Gesang . . . . .</b>	13
015	<b>Zu <i>tonus</i> und anderen vergleichbaren Begriffen . . . . .</b>	15
041	<b>Zum <i>frangulus</i>, zu <i>b/h</i> bei Hucbald und der Bedeutung der Halbtonlage für die Tonalitätsklassifikation . . . . .</b>	42
042	<b>Zur <i>frangulus</i>-Neume . . . . .</b>	45

054	<b>Rationalität und Halbtonbegriff</b> . . . . .	69
052	<b>Die Formel in anderer Lage und anderen Tonarten</b> . . . . .	75
061	<b>Aus der Schule zu Basel</b> . . . . .	90
069	<b>Daß die Gregorianik nicht komponiert sein darf, Homer und Anderes</b> . . . . .	101
069	<b>Beispiele des „bewegten Rezitativ“s</b> . . . . .	103
070	<b>Etwas zum Sprachakzent</b> . . . . .	106
072	<b>Beispiele für Rezitation auf <i>h</i> in Gradualia des 3. Tons</b> . . . . .	108
077	<b>„Bewegtes“ Rezitativ und die Relation beider Fassungen</b> . . . . .	119
086	<b>Vielleicht Bemerkenswertes zum Int. <i>Intret oratio mea</i></b> . . . . .	133
089	<b>Zur <i>procacitas Francorum</i> bei Johannes Diaconus</b> . . . . .	137
091	<b>Wie naiv kann man bei der Rekonstruktion des Rationalisierungsvorgangs der Melodien von Greg nach Tonarten sein</b> . . . . .	141
097	<b>Zur Einheitlichkeit der rationalen Überlieferung in Zusammenhang mit der Einheitlichkeit der Grundlagen rationaler Materialdefinition der Melik</b> . . . . .	163
098	<b>Ignorierung bestehender Literatur erleichtert Behauptungen</b> . . . . .	165
107	<b>Zu Hucbalds <i>ptoncus</i>-Definition</b> . . . . .	174
112	<b>Zu <i>b</i> und <i>h</i> und Folgen für Tonartbestimmung</b> . . . . .	182
114	<b>Der Fall der Melismenauslassung im 2. Vers des Tractus <i>Sicut cervus</i> als Beweis des höheren Alters von Benevent</b> . . . . .	190
117	<b>Zur Rationalität der (nach)karolingischen Sänger und Musiktheoretiker und ihrer Erfolge</b> . . . . .	195
119	<b>Zu einer bewußt verfälschenden Unterstellung</b> . . . . .	210
123	<b>Musik als geistiges Objekt zur Zeit Helisachars</b> . . . . .	217
128	<b>Zu Amalars Formulierungen über Unterschiede zwischen Rom und dem Norden</b> . . . . .	221
131	<b>Katholisches in liturgischer Musik?</b> . . . . .	227
002	<b>Die Comm. <i>Signa eos</i> und der Grad an Ornamentierung in beiden Fassungen</b> . . . . .	252
00x9	<b>Zum Off. <i>Tui sunt</i> in seinem Ablauf</b> . . . . .	265
012	<b>Aurelian kennt <i>mutationes</i>, die Sänger gegen die <i>auctoritas soni</i> „begangen“ haben</b> . . . . .	268
016	<b>„Symmetrie“ in einem Offertorium</b> . . . . .	270

023	<b>Ein „Reim“ und eine zugeordnete „Assonanz“ im Grad.</b> <i>Time</i> — nur in Greg . . . . .	280
024	<b>Zur Formel auf <i>magestatibus</i> in AR im Grad. <i>Gloriosus</i> und anderen . . . . .</b>	286
026	<b>Ein Beispiel formmäßiger Korrespondenzen . . . . .</b>	289
029	<b>Adiastematische Notation von AR? . . . . .</b>	296
037	<b>„Reime“ im All. <i>Video caelos</i> — aber nur in Greg, im Typ <i>Dies sanctificatus</i> aber in AR und Greg . . . . .</b>	306
038	<b>Ein Beispiel stilistischer Verschiedenheit von AR und Greg und die These der genetischen Abstammung AR aus Greg . . . . .</b>	310
039	<b>Zu Methodenfragen . . . . .</b>	314
049	<b>Weiteres zur engen Parallelität beider Fassungen im Typ des Alleluia <i>Dominus dixit</i> und zu einem „Gegenbeispiel“ . . . . .</b>	327
052	<b>adversus versus adversum . . . . .</b>	339
096	<b>Eine trostlos schematische Wendung in AR . . . . .</b>	387
103	<b>Zu einem Tractus des 8. Tons . . . . .</b>	405
107	<b>Zum Anfang des Tractus <i>Deus, Deus meus</i> . . . . .</b>	414
110	<b>Zur barbarischen Unfähigkeit der Fränkischen Sänger . . . . .</b>	420
111	<b>Tonrepetitionen am Beispiel des Tract. <i>Ad Te levavi</i> . . . . .</b>	423
118	<b>Zu den Int. <i>Mihi autem</i> und <i>Nunc scio vere</i> . . . . .</b>	439
123	<b>Weiteres zum Grad. <i>Exsurge ... et</i> . . . . .</b>	452
136	<b>Zu den Gradualia <i>Exsurge ... et</i> und <i>Ego autem</i> . . . . .</b>	463
157	<b>Zur „falschen“ Chromatik im Int. <i>Spiritus Domini</i> in AR . . . . .</b>	481
159	<b>Ein Beispiel verschiedener Kadenzbildung . . . . .</b>	484
167	<b>Zum All. <i>In te Domine</i> und seiner griechischen Parallele in AR . . . . .</b>	499
184	<b>Ein Beispiel von „Nebenbetonung“? . . . . .</b>	518
191	<b>Zum Grad. <i>Exaltabo</i> . . . . .</b>	535
192	<b>Ein Wort zum Schluß des Grad. <i>Priusquam</i> . . . . .</b>	445
197	<b>„Falsche Betonungen“ im Int. <i>Gaudete in Domino</i> . . . . .</b>	557
204	<b>Zu <i>steilen</i> Akzentfügungen im Choral und deutschen sprachklanglichen Konventionen . . . . .</b>	567
274	<b>Stammt das Initium des Int. <i>Si iniquitates</i> aus einer Syn- alöphe? . . . . .</b>	654
277	<b>Synalöphen über Satzteilgrenzen? . . . . .</b>	659
292	<b>„Deklmatorisches in Greg und AR . . . . .</b>	676

298	<b>Eine besondere Orthographisierung einer fragwürdigen Synalöphe . . . . .</b>	684
305	<b>Ein Mißbrauch der Herzenswahrheit von Musik bei Dumas</b>	699
311	<b>Eine Formel in AR, die Greg nicht oder nur anders eingesetzt kennt . . . . .</b>	708
320	<b>Zur Tradition des <i>tonus</i>-Begriffs in der frühen mittelalterlichen Musiktheorie . . . . .</b>	721
322	<b>Zum Verständnis von <i>tonus</i> bei Remy und Johannes Scottus</b>	724
326	<b>Aurelians Bemerkung zur Ant. <i>O Sapientia</i> . . . . .</b>	737
331	<b>Zur existentiellen Bedeutung der Korrektheit der Tonartenzuordnung bei Hermann dem Lahmen . . . . .</b>	745
344	<b>Alkuins Musikschrift . . . . .</b>	758
363	<b>Emma Hornby und die Musiktheorie des 9. Jh. . . . .</b>	791
365	<b>Emma Hornby und intervallische Varianten von Formeln .</b>	797
372	<b>AR ornamentiert Greg? . . . . .</b>	805
374	<b>Was sagen die Fassungen des Int. <i>Sacerdotes</i> über Transposition, Umgang mit <i>b/h</i> in AR und die Möglichkeit der Wirkung tonaler Merkmale für die Gestalt von Greg . . .</b>	810
443	<b>Merkwürdiges im Grad. <i>Adiutor</i> . . . . .</b>	923
456	<b>Ein Wort zu Verwandtschaften der Gradualia <i>Ecce quam, Beata gens</i> und <i>Si ambulem</i> in AR und Greg . . . . .</b>	948
463	<b>Ein Wort zu Gradualia des 2. Tons . . . . .</b>	958
514	<b>Ein Melisma im Vers des Grad. <i>Timebunt</i> . . . . .</b>	1051
517	<b>Zur Formel A<sub>11</sub> in Gradualia des 5. Tons nach Apel . . . . .</b>	1055
518	<b>Musikalisch textliche „Wort“-Wiederholung . . . . .</b>	1059
528	<b>Ein notiertes Urgraduale? . . . . .</b>	1083
530	<b>Zur Tonart des Grad. <i>Angelis suis</i> . . . . .</b>	1090
554	<b>Beispiele von Schlüssen in Grad. der 5. Tonart . . . . .</b>	1139
568	<b>Weiteres zu „wandernden“ Formeln . . . . .</b>	1170
574	<b>Zum Grad. <i>Locus iste</i> . . . . .</b>	1185
006	<b>Kennt die <i>Alia Musica</i> dynamische und thetische Mesen? .</b>	1221
009	<b>Die <i>Musica disciplina</i> als „Regel“ des Chorals schon in „vor-rationaler“ Zeit . . . . .</b>	1225
013	<b>G. Jacobsthal hat jetzt auch die Vereinigten Staaten erreicht</b>	1229
014	<b>Neue Neumenerkenntnisse von Atkinson . . . . .</b>	1233

021	<b>Was war der Rationalisierungsvorgang des Materials der Melik?</b> . . . . .	1242
032	<b>Die ersten Rationalisierungsansätze und ihre Unvollkommenheit</b> . . . . .	1258
035	<b>Musiktheorie als Lieferant „schöner“ griechischer Wörter</b>	1267

# 1

## **Zu neuesten älteren Erkenntnissen über die Überlieferung der Urform des Gregorianischen Chorals in der Beneventanischen Schrifttradition und andere neue Erkenntnisse zur Altersbestimmung des Chorals**

### **1.1 Zur Diskrepanz des Auftretens von neumierten Quellen und dem Postulat höchsten Alters des Überlieferten in Benevent**

#### **1.1.1 Zu allgemeinen Kompatibilitätsproblemen einer frühen Da- tierung der Überlieferung von Greg in Benevent**

Die Frage nach der Entstehung dessen, was durch die („Gregorianischen“) Neumenschriften überliefert wird<sup>1</sup>, sowie die Existenz von Varianten, die mit gewissen Überlieferungen verbunden zu sein scheinen, wirft natürlich auch die Frage auf, in welcher Relation das

---

<sup>1</sup>Es sei sozusagen warnend vorab bemerkt, daß die im Folgenden angeführten Beispiele nur als erste Hilfsmittel eines Vergleichs der beiden Fassungen angesehen werden können bzw. dürfen: Die vorausgehende Erfassung oder Greifbarkeit aller Varianten ist allein Voraussetzung einer endgültigen Arbeit an solchen Vergleichen; da die Hss. des Chorals endlich sind, dürfte die so großartige Vorarbeit der kritischen Ausgabe von Greg im Zeitalter der digitalen Datenverarbeitung nicht auf unüberwindliche Schranken stoßen. Jedenfalls kann ohne eine derartige kritische Ausgabe und darauf beruhender Bewertung von Varianten ein endgültiges Urteil auch über ästhetische Fragen, die es für oder im Choral natürlich gibt, eben nur skizzenhaft vorwegneh-

jeweilige Alter der Überlieferung bzw. der betreffenden Neumenschrift zum Überlieferten steht oder stehen kann. Die einfachste Lösung dieser Frage kann natürlich darin bestehen, eine solche Relation einfach zu negieren, was z. B. unter Verweis auf Quellenverluste immer möglich ist<sup>2</sup>. Daß die von Hesbert herausgegebenen ältesten Hss. des Gradualbuchs ohne Neumen notiert sind, könnte so ganz einfach als Verlust neumierter Quellen erklärt werden, daß die Beneventanische Notation von Anfang an diastematisch ist, muß sich ganz natürlich daraus ergeben, daß die zu dieser eindeutig späteren Entwicklungsphase führenden genuin Beneventanischen Zeugnisse eben verloren sind, daß keine in antiker Notation erhaltene Hs. des Gregorianischen<sup>3</sup> Chorals vorliegt, auch das ist allein Folge des Verlusts der betreffenden Hss., daß es keine theoretischen Schriften im 8. Jh. gibt, klar, das liegt an den Verlusten von Quellen, die belegen, daß der Choral schon im 7. Jahrhundert rational gedacht und verbreitet wurde, daß die Theorie der acht Tonarten aus Rom stammen muß, alles läßt sich ganz einfach aus dem Verlust der zu solchen Annahmen notwendigen Quellen „begründen“ — allerdings hier entsteht ein Problem<sup>4</sup>: Aurelians Beitrag, der beim besten Willen nicht vor 800 zu datieren ist (vgl. die wiederholte Deutung auf um 840 bei A. Krahe, *Die Entstehung der »postestas regia« im Westfrankenreich ...*, Berlin

---

mend angedeutet werden — Eingriffe, und zwar bewußte, waren natürlich immer möglich, vor allem seit der Formulierung einer regelhaft verstandenen Musiktheorie bzw. diatonischen Skala als gegebener Struktur. In diesem Sinne sind natürlich alle Bemerkungen zu den verglichenen Melodien nur als höchst vorläufige Ansätze zu Argumentationen zu verstehen.

<sup>2</sup>Natürlich hat die kulturvernichtungserprobte Tätigkeit der Streitkräfte der USA in Monte Cassino, wie jetzt wieder in Uruk, zu größten Verlusten geführt, daß darunter jedoch noch unbekannt neumierte Hss. gewesen seien, Tonare oder musiktheoretische Schriften, die noch unbekannt waren, wäre doch wohl eine etwas weit gehende a priori Voraussetzung.

<sup>3</sup>Warum soll man nicht bei den alten Bezeichnungen bleiben? Die Begründung für die Terminologie, *Altrömisch* bzw. *Gregorianisch*, die B. Stäblein gegeben hat, ist nach wie vor sinnvoll und berechtigt.

<sup>4</sup>Es ist schon etwas seltsam, daß Pfisterer, *Cantilena Romana*, S. 97, die schon längst nicht nur vom Verf. als unhaltbar gewertete These über ein neumierte Urgraduale um 800 oder auch noch davor überhaupt noch für erwähnenswert hält; eine These, deren Unhaltbarkeit gerade auf Grund der Quellenlage ganz klar begründet werden kann — für die Beneventanische Überlieferung darf dieses Argument dann für Pfisterer auch nur als Frage aber nicht gelten, wenn man die hier erneut angesprochenen Kontextprobleme einfach ignoriert, geht das auch ganz leicht; nur spekuliert man dann überhaupt nicht anders als dies die These eines notierten Urgraduale um oder vor 800 tut: Denn wo gibt es in Benevent frühe Neumenquellen, Anzeichen für musiktheoretische oder musikreflektorische Quellen, Tonare oder dergleichen? Man wird wohl feststellen müssen, daß auch nach 900 Benevent nicht gerade von Musiktheoretikern namhafter Leistung überschwemmt gewesen zu sein scheint, und auch Pendanten zu Hartker sind bisher wenigstens aus Benevent nicht geläufig (um böartigen „Mißverständnissen“ vorzubeugen: Das Wort *Benevent* und Derivate wird für die Gesamtheit der in Beneventanischer Neumenschrift notierten Quellen verwendet); daß in einem Buch über die Choralüberlieferung weder auf Tonare noch auf die früheste Musiktheorie geachtet wird, ist übrigens eine beachtliche Leistung.

2000, S. 145 f.) (angeblich) verlorene Hss. scheiden hier einmal zwangsläufig aus —, ist noch unfähig, die aber intendierte Verbindung von antiker Theorie und liturgischer Musik auch nur ansatzweise durchzuführen<sup>5</sup>.

Wenn man also die geläufigen Verluste voraussetzt, muß man Aurelian, Regino und die *Alia Musica* als musiktheoretische Idioten, und nicht als Quellen ihrer Zeit einschätzen, denn sie haben die bereits viel länger, in verlorenen Hss. nur nicht erhaltene, eben auch inhaltliche Rezeption der Musikschrift von Boethius etc. nicht „mitgemacht“. Immerhin scheinen solche Folgerungen denn doch etwas absonderlich zu sein, man wird also die Rezeption und neue Anwendung der antiken Musiktheorie bei aller Freude am Verlust von Hss. doch nicht einfach schon in das 8. Jh. oder den Anfang des 9. setzen können. Nur, warum muß oder soll dies bei anderen Quellenarten, wie der Choralüberlieferung, mit oder ohne Neumen in Benevent<sup>6</sup> grundsätzlich anders sein? Darf die Zeit und Art

<sup>5</sup>Hier sei auf den Abschnitt des Anhangs über die neuen Deutungen Aurelians durch Emma Hornby verwiesen.

<sup>6</sup>Und älteste unneumierte oder auch schon, vor 800, neumierte Gradualia, mit Greg oder alt Beneventanisch, aus Benevent werden von Pfisterer auch nicht als neu entdeckt vorgestellt. Natürlich könnte er argumentieren, daß auch AR ausschließlich in „modernen“ Neumen notiert ist, aus Rom keine adastematisch notierten Gradualia oder Antiphonarien erhalten sind (zu der Behauptung von J. Boen s. u. Anm. 29 auf Seite 296), keine Musiktheoretiker — halt, das ist nicht ganz richtig, s. u., —, aber sicher keine musiktheoretischen Schriften überliefert sind, und AR eben doch rational auf Linien notiert ist. Schon Ende des 9. Jh. fordert bekanntlich ein Papst einen „Organisten“, fähig der Musiktheorie, nebst Orgel aus Bayern an; also muß zu dieser Zeit wohl schon ein, schon aufgrund „seines“ Instruments zum rationalen Denken von Musik fähiger Bayer oder wenigstens in Bayern angestellter *musicus* die Möglichkeit gehabt haben, nach Rom zu kommen — ob der Bayerische Bischof den Wunsch erfüllt hat oder erfüllen konnte, ist, wie zu erwarten, nicht (mehr) überliefert; nur ist damit klar, daß Rom mit Sicherheit nicht von einer Berührung mit modernster Musikdenktechnik des Nordens gänzlich frei gewesen sein muß. Für die These, daß AR nicht etwa erst Ende des 10. Jh. oder noch später, und dann womöglich noch aus Greg, sondern viel früher entstanden ist, besteht also hinsichtlich zugeordnetem Alter und „lesbarer“ Überlieferung ersichtlich eine deutliche Diskrepanz. Nur, AR wird aufgezeichnet, als das entsprechende Stadium von Greg schon lange erreicht ist, rationale Notation also trivial ist, zum anderen ist AR wohl nicht mit der Schrift zusammen, die AR und Rom nicht genuin ist, erst sekundär nach Rom gekommen, jedenfalls läßt dies zu schließen keine Nachricht zu — im Gegensatz zu Benevent, wo es den Hinweis auf ein Verbot der alten Beneventanischen Liturgie gibt.

Zum anderen ist in der Zeit des Erscheinens einer Notenschrift in Benevent Greg schon lange genuin mit Notenschrift verbunden, wenigstens im Norden. Eine echte Parallele würde also bestehen, wenn, was für die Zeit nach Guido eher triviale Fähigkeit eines, einigermaßen ausgebildeten *cantors* sein mußte, die alte Beneventanische Melodik rational notiert worden wäre, so ist aber wesentlich, d. h. als, regional liturgisch nicht ganz ausreichende Fassung, nur Greg notiert in Benevent überliefert (eben ausgenommen die nicht „beliebten“ regionalen Notwendigkeiten); und,

des Auftretens einer Überlieferung in bestimmten Neumen grundsätzlich und absolut nicht als Grundlage für Fragen nach der Datierung auch des Überlieferten (im Sonderfall von Greg also der spezifischen Weitergabe seiner Tradition) bewertet werden? Soll man wirklich behaupten, daß die früheren Beneventanischen Neumierungen verloren gegangen sein müssen, weil keine überliefert sind, und die, spät einsetzende Überlieferung von Anfang an die modernsten Merkmale der „umgebenden“ Neumenschriften zeigt?

Die einfache Verwendung liturgischer Sondertraditionen, Erhaltung eventuell älterer Traditionsstränge zur Bestimmung des Alters einer bestimmten, d. h. in einer regional und systematisch wie historisch klar bestimmbar Neumenschrift überlieferten Choralversion ist grundsätzlich immer dem Einwand ausgesetzt, daß Gregorianische Melodien die Eigenschaft haben, adaptiv zu sein, d. h. auf verschiedene Texte übertragbar zu sein; darin liegt ihr Wesen: Das Erscheinen einer Gregorianischen Melodie, eventuell, auf einem Text regionaler Herkunft und höheren Alters sagt zum Alter der Melodie gar nichts. Entsprechende Melodieadaptationen auf liturgisch eventuell verschiedene Stadien erweisen sich damit nie als mit Sicherheit auszuschließende Möglichkeit — die einfache Identifizierung von Melodien mit ihren Texten scheint zumindest keinen ausreichend absoluten Grund für entsprechende historische Einordnung von Melodievarianten liefern zu können.

Hinsichtlich der gern, und jüngst wieder zum zentralen Repräsentanten sozusagen der Gregorianischen Urform erklärten Beneventanischen Fassung<sup>7</sup>, besteht nun das grundsätzliche Problem, daß eine solche Erklärung zu einer Diskrepanz zwischen dem Beginn der Überlieferung und der — behaupteten oder vorausgesetzten — Natur einer besonders exakten Wiedergabe einer der Urgestalt besonders nahe kommenden Überlieferung führen muß: Die Beneventanischen, von Anfang an sehr charakteristisch und stilisiert notierten Neumen sind nicht als ursprünglich anzusehen, es gibt ältere Notationen<sup>8</sup>.

---

es sei nochmals betont, um und kurz vor 1000 war Greg genuin mit Notenschrift und rationaler Theorie verbunden, und dann auch nicht mehr nur im Norden.

Die historische Diskrepanz zwischen dem Alter von AR und seiner schriftlichen Überlieferung für die These, die AR als eine Version einer gemeinsamen Urfassung ansieht, ist also nicht einfach mit der zu parallelisieren, die das Auftreten von Greg in Benevent für die These des „Uralters“ der Beneventanischen Überlieferung von Greg impliziert; d. h. aus dem Bestehen der angesprochenen Diskrepanzen zu schließen, daß Greg in Benevent so alt wie AR in Rom (nach den betreffenden Thesen) sein müsse, das, vorauszusetzende Alter von AR in Rom ein Beweisargument für hohes Alter von Greg in Benevent sein könne oder müsse; Pfisterer sagt das auch nicht, aber man muß mögliche Argumentationen beachten (von zeitlichen Unterschieden der jeweiligen Vorgänge ganz abgesehen).

<sup>7</sup>Und da die angedeuteten Argumentationsgänge nicht verstanden wurden, ergibt sich die Notwendigkeit, hier etwas ausführlicher nochmals dasselbe anzusprechen — die Phantasie aufzubringen, selbständig Einwände gegen eigene Thesen aufzustellen, ist methodisch kein abwegiges Postulat.

<sup>8</sup>Gibt es in Benevent Vorstufen diastematischer Notation und rationaler Musiktheorie A. Pfisterer, *Cantilena Romana, Untersuchungen zur Überlieferung des gregoriani-*

---

*schen Chorals*, Paderborn et al., 2002, S. 85, hat natürlich völlig recht, daß die Beneventanische Notation eine sehr eigene Stilisierung entwickelt hat. Jedenfalls lassen die Belege, die Stäblein in seinem Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern* gibt, erkennen, daß sich die Entwicklung dieser Stilisierung innerhalb der Notationszeugnisse sehen läßt; die frühesten Zeugnisse weisen deutlich auf die Quelle hin. Pfisterer hält es aber nicht für notwendig, z. B. die auffälligen Sonderformen etwa der Liqueszenz hinsichtlich des Alters, der *Autorität* von deren Bezeichnetem zu erklären, denn das könnte die Voraussetzung infrage stellen. Adiastematische Stufen dieser Notation liegen jedoch nicht vor, jedenfalls hat auch Pfisterer nur den Hinweis, daß die Notation wohl eine längere Entwicklung hinter sich haben müsse, denn sonst wird die Behauptung einer besonderen Authentizität der so überlieferten Fassung problematisch, also merzt man das Problem durch Ignorierung aus; es fehlen dennoch sichere Quellengrundlagen, so daß Hypothesen der oben angedeuteten Art unabdingbar und notwendig werden, wenn man nicht die Quellenlage als wesentlich zu beachtenden Faktor der Aussage über historische Vorgänge akzeptieren will; um die Quellenlage einfach ignorieren zu können, also einfach grundsätzliche Verluste anzusetzen, müssen schon gewichtigere Gründe angeführt werden (z. B. entsprechende Bibliothekskataloge o. ä., wie man das aus Lorsch kennt) — es gibt keine Zeugnisse zu älterer Tradition der Beneventanischen Notation; diese zeigt nicht die Entwicklung zur Diastematik, wie sie etwa für Metz charakteristisch ist.

Und damit bleibt natürlich die Frage, ob Pfisterer mit der ihm eigenen Sicherheit wirklich beweisen kann, daß eine Notation wie die in Benevent tatsächlich nicht neu erfunden worden sein kann, durch Rezeption der Tatsache, daß es verschiedene Schriften gibt, aus denen man sich neu eine, natürlich moderne diastematische Notation neu formuliert. Man könnte voraussetzen, daß die betreffenden *magistri cantilenae* in Benevent bei der Ausmerzung, des nach Pfisterer einfach in den Hintergrund gedrängten, also seit 760 notwendig neben einer Gregorianischen Variante bestehenden genuin Beneventanischen Gesangs — wozu man diesen dann wohl noch überliefert hat und wo (den „altgallikanischen“ liturgischen Gesang jedenfalls scheint man nicht mehr weiterüberliefert zu haben; gegenüber Benevent müssen die fränkischen *cantores* also sehr deutlich auf Gedächtnisschonung ausgerichtet gewesen sein, jedenfalls wenn man Pfisterers Beurteilung von Benevent folgen wollte)? —, fähig waren, verschiedene Vorlagen zu überprüfen und selbständig eine eigene Notation zu finden. Jedenfalls kann auch Pfisterer nicht umhin, die Tatsache anzuerkennen, daß der genuin Beneventanische Choral mit der Notenschrift verschwindet, d. h. nur noch in Rudimenten in die Schrift aufgenommen wird, und zum ändern, daß eben ältere Notationsbeispiele nicht überliefert sind; ein Quellenzeugnis für die Vernichtung aller Beneventanischen Neumenhss. mit, seltsamerweise neben dem Gregorianischen Choral bis zum Auftritt der Notation auch in Benevent mitgeschleppten genuin Beneventanischen Choral gibt es auch nicht; nur ein historischer Verlust? Wenn Quellen für die eigene Vorstellung fehlen, dann müssen sie eben verloren sein; eine sicher sehr überzeugende Argumentation.

Und es ist in Bezug auf diese Frage doch auch bemerkenswert, wenn Luisa Nardini, *Aliens in disguise, Plain-song & Medieval Music* 16, 2007, S. 145 ff., S. 147, von nicht gerade wenigen Melodien spricht, die sie als nicht dem Standard Repertoire angehörig gefunden habe, vor allem, wie zu erwarten *Alleluias*, und dazu feststellt: *They represent a stylistic compromise between Grego-*

---

*rian Chant and other Italic chant dialects, such as the Beneventan and Old roman. Although in most cases we could argue that these chants were newly composed at the time they were inserted ... there are some pieces that seem to have followed a more complex path of transmission, since they show evidence of possible Byzantine and/or Gallican links.* Man mag die Parallelisierung eines weitgehend chimärischen *Gallican* mit *Byzantine* nicht für außer Zweifel halten; wesentlich ist doch, daß offenbar noch recht späte Neukompositionen Beneventanische Stilmerkmale haben — und das, nachdem der Gregorianische Choral in Benevent — nach Pfisterers so selbstbewußt vorgetragener Meinung — schon so um 780 oder noch früher endgültig eingeführt worden sein soll. Der andere Stil lebt also fröhlich neben der Gregorianik, im Wesentlichen „unnotiert“? Das soll man so einfach hinnehmen? Nur weil Pfisterer das so will?

Überträgt man die Argumentation von Pfisterer auf die älteren Notationen, ergibt sich das Problem, daß auch hier, offenbar recht bald, was dies in absoluter Datierung auch heißen könnte, recht verschiedene Schriften bestehen: Die Metzger Notation kann man nicht mit der von St. Gallen verwechseln oder sie von einander ableiten; und zwar nicht nur hinsichtlich der Zeichenformen, wie am deutlichsten vielleicht in der Form des *tractulus*, sondern auch in der Systematik, z. B. der Nutzung der Zusammenschreibung und der analytischen Notierung gleicher Neumen, also der Verwendung der Opposition *einzigig* und *analytisch*. Dennoch basieren die Schriften auf identischen Voraussetzungen, setzen die gleichen Zeichen nur in jeweils verschiedenen Oppositionen graphischer Natur ein!

Auch wenn man hier wie dies Pfisterer, allerdings ohne daß Quellen existieren, für Benevent postuliert, jeweils eine längere Entwicklung voraussetzt, bleibt das Problem, von wo man denn diese Unterschiede ableiten soll. Die Antwort müßte lauten, daß es eine gemeinsame, schon ziemlich verbindliche Anregung hinsichtlich der rein musikalischen Verwendung der betreffenden grammatischen Zeichen gegeben haben muß, heute hypothetisch höchstens greifbar in der Neumierung poetischer Beispiele (die aber fehlen, weil auch ihre Neumen bereits eigene Züge aufweisen), die dann in den einzelnen Klosterschulen in eigener Entscheidung systematisiert und ausgearbeitet wurde. Warum dies in Benevent, wo man hinsichtlich der Neumenschrift gerade keine Entwicklung belegen kann, grundsätzlich anders gewesen sein muß, sagt Pfisterer nicht, weil er von vornherein auch auf die Erörterung dieses Problems verzichtet.

Nur, soll man annehmen, daß Benevent seine Neumenschrift ebenso wie die Rationalisierung selbst geleistet hat, von Anfang an? Dabei ist zu beachten, daß der Rationalisierungsvorgang des Chorals verschiedene Stufen erkennen läßt: Zunächst die der (nur in bestimmtem Rahmen so zu bezeichnenden) Rationalisierung auf die adialematische Notation, dann die Rezeption und Anwendung der antiken Theorie, von beidem lassen sich keine Spuren in Benevent erkennen: Daß Benevent später, nach Rezeption von Linienschrift und Gregorianischem Choral auch sammelnd um Musiktheorie bemüht war, belegt die Hs. *Monte Cassino* Bibl. Abbaziale 318, in die man bekanntlich sogar Reginos Ausführungen übernommen hat, die für das 11. Jh. unbrauchbar waren — wegen völligem Fehlen rationaler Theoriefähigkeit. Gesammelt hat man, und dies sicher nicht nur aus reinen Sammlergründen, in Benevent, warum sollte dies nicht auch für liturgische Sachverhalte gegolten haben?

Als letzter, notwendiger Schrift müßte schließlich auch und selbständig in Benevent die Diaste-

Noch ein anderes Problem stellt sich bei der Voraussetzung einer Rezeption des Gregorianischen Chorals, also der fränkischen Fassung in Benevent bereits im 8., warum

---

matisierung der Neumenschrift geleistet worden sein, ohne überlieferte rationale Theorie (und ohne jedes neumenschriftliche Zeugnis), die, wie Hucbald, die *Musica Enchiridis* und das Meßtonar von Montpellier (aber auch einige Quellen aus Jumièges, die die weitere Verbreitung dieser Doppelnotation belegen, erkennen lassen, keineswegs mit dem Vorgang des Verstehens und Anwendens der antiken Theorie einfach gleichgesetzt werden kann, obwohl (als rein rhetorische Frage) natürlich zu fragen ist, ob eine Diastematisierung ohne vorgängige theoretische Rationalisierung möglich ist; eine Diastematisierung verlangt einmal die räumliche Analogisierung hinsichtlich nicht nur der Richtung, sondern des Ausmaßes eines Schrittes oder Sprunges, zum andern aber die Aufhebung der Neumengrenzen, also die Übertragung überhaupt des raumanalogen Prinzips auf die Notierung von Ende zu Anfang aufeinanderfolgender Neumen, und schließlich das Verständnis der Zeichen als Zeichen für Einzeltöne (was, wie der für Pfisterer so *mysteriöse* Aurelian zeigt, nicht etwas triviales und ursprüngliches Bezeichnetes der Neumenschrift — der Singular wird bewußt gewählt — des lateinischen Westens gewesen sein kann; Spuren solcher Rationalisierungsarbeit in Benevent sind nicht erhalten, dann sind sie eben nur verloren gegangen). St. Gallen tut dies z. B. durch Romanus-Buchstaben, nicht aber raumanalog (die Doppelbezeichnung der rationalen Intervalle in der von Stäblein, *Schriftbild*, S. 223, Abb. 96, vorgelegten deutschen Hs. — durch Intervallbuchstaben nach Reichenauer und durch Linien nach südlicher Art — kann nur als typische Kontamination, vielleicht auch mit didaktischem Einführungscharakter qualifiziert werden).

Es geht also kaum an, einfach als irrelevant zu erklären, daß die Quellenlage weder den Vorgang der Rationalisierung, noch den der Erfindung der Neumenschrift gerade im Süden des Reiches Karls d. Gr. lokalisieren läßt! So einfach, wie sich Pfisterer die Vorgänge vorstellt, können sie nicht gewesen sein — oder man muß eine vollständige Auflösung aller Probleme bieten, warum nicht? Benevent hat keine einzige Quelle überliefert, die entsprechende Entwicklungen erkennen läßt, man wird also eine Rezeption des neuesten Standes als möglich gelten lassen müssen. Denn die Wiederholung bekannter Aussagen dürfte hier nicht reichen: Auch die Größe Hesberts kann nicht verdecken, daß für ihn z. B. die Frage des Rationalisierungsvorgangs irrelevant war, weil er die überlieferte Fassung, das Ergebnis der genannten Rationalisierungsschritte, als von der vorausgesetzten Urform höchstens als minimal verschieden ansetzt. Gerade die Beneventanische Notation ist, wie das Weiterleben des genuin Beneventanischen Chorals, nicht geeignet, die Beneventanische Choralüberlieferung als exemplarisch alt zu beweisen. Selbst für Deutschland beweist Notker, daß, wenn auch nicht gleich in der Notation, die Rationalisierung durchgeführt worden ist, französische Quellen müssen wohl nicht explizit nachgewiesen werden; fragen könnte man, ob die, aber auch eindeutig späte, aquitanische Notation auf eigener Theoriebildung beruhen kann — nur ist da die Annahme einer Rezeption eher natürlich; nur die Beneventanische Überlieferung läßt nicht erkennen, daß eine entsprechende Entwicklung der Notation oder auch einer Theorie vorgelegen haben muß — also muß die Annahme, daß Benevent die Liniennotation zusammen mit der Gregorianik rezipiert hat, von vornherein falsch sein? Dies wäre eine etwas merkwürdige Logik!

eigentlich nicht schon im 7.?, Jahrhundert, auf das hier kurz zu verweisen ist, weil Pfisterer die Zusammenhänge in seiner neuerlichen Wiedergabe der Argumente Hesberts die Problematik *nicht verstanden zu haben scheint* (um eine seiner typischen, mit seiner beneidenswerten Selbstsicherheit korrespondierenden Formulierungen anzuwenden): Der Gregorianische Choral hat eben im 9., und zwar gegen Ende, nicht aber schon im 8. Jh. etwas erlebt, das nur im Norden des fränkischen Reiches nachweisbar ist, die sogenannte Rationalisierung, die Aurelian<sup>9</sup> z. B. nur in einem allerersten, völlig unzulänglichen „Anlauf“ erkennen läßt — eine Zuordnung der vier Grundintervalle zu den vier Grundtonarten (begegnet auch in den Boethiusglossen)<sup>10</sup>; aus dieser Entwicklung aber ergibt sich, daß

---

<sup>9</sup>Dessen Aussagen für Pfisterer aber von vornherein unbrauchbar, nämlich *mysteriös* sind; ein beachtenswertes Urteil, das von höchster Kompetenz zeugt, wenigstens in der eigenen Zuschreibung von Pfisterer.

<sup>10</sup>*Diastema als „vorrationaler“ Ambitusbezeichnung* Von Interesse ist hier eine Variante in der Überlieferung von Aurelians Werk, das übrigens von diesem ausdrücklich als solche in der Einleitung gewertet wird: Die vieldiskutierte Bemerkung zur Ant. *O sapientia*, ed. Gushee, S. 92, 12: ... *quamquam a palatinis ob excelsiorem vocis modulationem de primo inponatur tono*. ..., wird in der Variante, ed. Gushee, S. 142, 12 so formuliert: ... *quamquam a nonnullis hoc et his similia ob celsiorem vocis diastema de primo reciprocetur tono*, ... Daß der Autor dieser Variante bemerkt *et his similia*, ist angesichts der Vielzahl von *O*-Antiphonen eine sinnvolle Verbesserung; die Ersetzung der *palatini* durch *nonnulli* weist auf eine Entfernung, historisch oder regional, von dem Bezug auf Karolingische Tradition hin; klar ist auch, daß beide Autoren gewisse Varianten in der tonalen Zuordnung zu kennen scheinen, also für gegeben halten — auch Aurelian setzt damit eine gemeinsame, allgemeingültige Fassung der Melodien voraus, die nur bei der Tonartbestimmung, d. h. praktisch für die Wahl der Psalmodieformel; die Wahl von *celsior* statt *excelsior* ist wohl stilistisch bestimmt.

Daß aber das Wort *diastema* in Bezug auf irgendetwas wie *Höhenlage* bezogen wird, betrifft ein strukturelles Problem — Aurelians Angabe läßt offen, worin denn eigentlich die „*celsitudo*“ bestehen könnte, in absolut hoher Lage oder in einer höheren Lage in Bezug auf den verfügbaren oder durchmessenen Ambitus. Dies macht die Variante klar, der Umfang der *O*-Antiphonen geht durchweg von *A C D* bis *a b*, erreicht wird also die Sext über der Tonika. Klar ist, daß der Autor der Variante nicht etwa den rational definierten Begriff *diastema* kennt: Er sagt nicht, daß der Ambitus mit einer kl. Sext zu groß sei, o. ä., er will offenbar doch sagen, daß das *diastema* zu *celsius* ist, was man wohl damit übersetzen kann oder muß, daß der Umfang zu hochreichend ist, nach oben zu groß ist für den 2. Ton.

Daß Melodien des 2. Tons wesentlich umfangreicher sein können, sieht man aus der Melodie des Hymnus *Te lucis*, dessen Kenntnis durch Aurelian bzw. den „Variator“ ist natürlich nicht beweisbar; die Comm. *Tollite portas* hat, affinal transponiert, den gleichen Umfang wie die *O*-Antiphonen, was auch die Comm. *Potum meum* oder *Multitudo* tun, die Grenze des Ambitus bis *a* scheint aber doch, entsprechend dem Ambitus der Tractus des 2. Tons die Mehrzahl der Antiphonen des 2. Tons einzuhalten. Damit wäre also das Erreichen des Tons *b* Grund für die tonale „Umbestimmung“ auf die 1. Tonart (warum 1. oder 2. Tonart wird auch so nicht verständlich).

Folgen von Rationalisierungsvorgängen im 9., oder gar im 8. Jh. höchstgradig bemerkenswert wären, im 10. Jh. aber nicht (mehr) die geringste Schwierigkeit bieten. Nun kann man natürlich diese Frage wie dies Pfisterer tut, einfach auslassen, dann ergeben sich auch keine Probleme für die traditionelle Vorstellung<sup>11</sup>.

---

Trivial ist diese Aussage nicht, denn die Idee der *finalis* fehlt in den auf Aurelian bezogenen Schriften, notwendigerweise, weil die rationalen Grundlagen fehlen. Das Gefühl eines großen Abstands vom Schluß- oder Anfangston her wird man dennoch, eben „vorrational“, erwarten können, ja müssen, so daß hier kein Widerspruch eben zu dieser Vorrationalität der geistigen Repräsentation von Melodien zu finden ist.

Bedeutet somit die Variante gegenüber der „originalen“ Formulierung nicht viel Erkennbares, so ist die Wortwahl bzw. der Zusatz dieses Wortes deshalb bemerkenswert, weil die *Musica Enchiriadis* ihre, so „revolutionär“ neue Anwendung dieses Wortes, nicht für *Intervall* als abstraktes Maß des Abstands zwischen zwei Tönen (bzw. für ein Tonpaar, vgl. den 1. Bd. dieses Beitrags S. 1241 ff.), obwohl ihre Theorie rational ist, *diastema* im Sinne des Ambitus eines melodischen Abschnitts definiert; *diastema* gibt somit ein Merkmal einer Melodiegestalt an, ein Abschnittsintervall.

Beachtet man, daß, ohne die entsprechende Terminologie, auch Aurelians Text an der einzigen Stelle, an der eine, scheinbar, konkrete Verbindung von Kategorien der antiken Theorie mit Melodien erfolgt, die vier elementaren Intervalle/Konsonanzen als Abschnittsintervalle (miß)verstehen, und wenn die *Alia Musica* dieses falsche, nämlich inadäquate Konzept weiterzuführen versucht, was, nicht terminologisch, aber inhaltlich vergleichbar ist, könnte es sein, daß hier ein schon vorrationales Zeugnis der Wortverwendung durch die *Musica Enchiriadis* vorliegt. Ob diese Wortverwendung, eventuell, auf Martianus Capella zurückgeht, der nicht gerade sehr klar definiert, oder eine andere Herkunft hat, vielleicht traditionelle Ausdrucksweise, byzantinischer Einfluß, ist dabei weniger interessant, als der Umstand, daß offenbar schon vor erfolgter Rationalisierung antike oder wenigstens griechische Ausdrücke in eine Art, vorrationale, Fachsprache eingegangen sein könnte — denn der Kontrast der antiken Terminologie mit der der *Musica Enchiriadis* in Bezug auf *diastema* und *systema* ist bemerkenswert, und zwar unabhängig von der Rationalität, die in der *Musica Enchiriadis* voll erreicht ist — zur Bedeutung des neuen Form- bzw. Ablauf-bezogenen Denkens, manifest vor allen Dingen in der Umdeutung des Ton-Buchstaben-Vergleichs von Adrast, hat Verf. mehrfach hingewiesen.

Bemerkenswert ist übrigens auch, daß schon ein Halbton, mit dem der „Regelambitus“ überschritten wird, eine solche tonale Umbestimmung erzielen konnte, und zwar, es sei wiederholt, in vorrationaler Zeit — ein gestaltmäßig klares Wissen um Ambitus, „empfindlich“ bis auf den Halbton, kann also vorausgesetzt werden.

<sup>11</sup>**Pfisterers Falschbehauptungen zur Erörterung des Alters der Beneventanischen Choralüberlieferung** Es trifft allerdings nicht zu — um nicht von bewußter Verfälschung zu sprechen —, ib., S. 76, daß *Bielitz eine komplette Widerlegung versucht, in der Absicht, der beneventanischen Überlieferung den Anspruch auf Alter und Autorität zu nehmen*; ein in den Augen Pfisterers offenbar geradezu unerhörtes, Autoritäten verletzendes Unterfangen — auf eine solche Idee könnte *Bielitz* nie gekommen sein, denn schließlich verlangt eine solche *komplette*

---

*Widerlegung* eine Komplettheit der Untersuchung der Überlieferung von Greg in Benevent, die gar nicht geleistet werden konnte noch sollte; so dumm sind andere Fachvertreter, die sich mit Choral befassen, vielleicht doch auch nicht, selbst wenn dies Pfisterers großem Denkvermögen so vorkommen mag: Daß die Annahme, Benevent verkörpere in seinen notierten Hss. einen Choralzustand von Greg, der kaum später als 800 nach dort aus dem Frankenreich übernommen worden sein kann oder darf, gewisse und nicht unerhebliche Probleme bereitet, darauf einzugehen, interessiert Pfisterer nicht, auf einige dieser Probleme aufmerksam zu machen, war die einzige Absicht der von Pfisterer so entstellt dargestellten Ausführungen von *Bielitz*: *Bielitz* versucht, auf die Probleme aufmerksam zu machen, die sich vor allem hinsichtlich des auch von Pfisterer nicht einfach zu negierenden Vorgangs der Rationalisierung des Chorals und der diastematischen Schrift ergeben, und weist dazu auf gewisse Probleme der rein liturgischen Argumentation hin — die einfache Identifikation oder eher Ersetzung musikgeschichtlicher mit liturgischen Argumenten bzw. durch liturgische Argumente hat vielleicht doch gewisse Probleme; bedauerlich, daß Pfisterer nicht ein einziges Argument oder Problem entkräften kann, denn er wiederholt nur Bekanntes, aber, er ist auch nicht bereit, auf irgendein Argument einzugehen, außer dem „Wegwischen“ der Überlieferungslage Beneventanischer Notation.

Schon seine Wortwahl ist übrigens bezeichnend: Was Pfisterer meint, dürfte die *Authentizität* sein, also die Bewertung der Beneventanischen, musikalischen Überlieferung des Gregorianischen Chorals als eine der angenommenen Urform besonders nahestehende und vor allem direkt aus dem Reich Karls, ob über Rom oder von Metz, läßt Pfisterer offen, entstammende Quelle; daß die Überlieferung von Benevent gut sein mag, ist übrigens angesichts der vorliegenden Quellen keineswegs ausgeschlossen, die doch bemerkenswerte Einheitlichkeit der Überlieferung läßt durchaus zu, daß man auch im 10. Jh. eine „gute“ Fassung rezipieren konnte — gerade daß dies mit Sicherheit nicht der Fall gewesen sein könnte, daß die musikalische Fassung eindeutig und mit absoluter musikhistorischer Sicherheit nicht nach 840 rezipiert worden sein konnte, zu beweisen sieht Pfisterer nicht einmal ansatzweise als Aufgabe, wenn er sich auf die Wiederholung der bekannten rein liturgischen Argumente konzentriert.

Daß die faßbare musikalische Überlieferung spät einsetzt, bestreitet Pfisterer offensichtlich nicht. In rein philologischer Hinsicht ist natürlich das Alter einer Quelle nicht notwendig als Hinweis auf weitere Entfernung zur „Urquelle“ anzusehen, eine triviale Erkenntnis, die auch für die Beneventanische Fassung angenommen werden kann, natürlich, denn die Beneventanischen Rezipienten können wie gesagt sehr wohl eine gute Überlieferung übernommen haben (daß Greg in Benevent entstanden sein soll, behauptet wohl noch niemand?). Allerdings wäre dann auch zu überprüfen, ob die für Benevent charakteristischen Sonderformen von Zierneumen ebenfalls als mit höchster *Autorität* versehen zu bewerten sind, wenn andere Schriften sie nicht kennen — soll man also St. Gallens Überlieferung als, hierin, weniger authentisch bewerten? Das invektive Schimpfen des zelotischen Diakons ist nicht ernstzunehmen, wie dies Verf. an anderer Stelle zeigt.

Eines allerdings kann nicht einfach übersehen werden: Die diastematische Notation ist nicht so selbstverständlich, daß eine in diesem Stadium der Notierungsmöglichkeit von Melodie einsetzende Überlieferung von vornherein als sehr alte Quelle angesehen werden kann oder muß.

Immerhin begründet noch Guido im *Prologus*, ed. Smits v. Waesberghe, S. 63, 32, zum An-

---

tiphonar seine Notierung auf Linien damit, ... *ut non iam unum aut saltem pauca, sed tam multa sint antiphonaria, quam multi sunt per singulas ecclesias magistri. Vulgoque iam dicitur antiphonarium non Gregorii, sed Leonis aut Alberti, aut cuiuscumque alterius. Cumque unum discere sit valde difficile, de multis non est dubium, quin sit impossibile.* ... (letztere Bemerkung wäre übrigens auch für das postulierte Nebeneinander von alter Beneventanischer und neuer Gregorianischer Choralfassung etwa seit vielleicht 800 oder noch früher zu beachten: Pfisterers unbedingte Forderung nach „Urtümlichkeit“ der Beneventanischen Überlieferung von Greg verlangt, wie angesprochen, ein durchgehendes Zusammenleben zweier melodisch sehr verschiedener Fassungen der Liturgie, Pfisterers These angewandt, daß nämlich eine adiastematische Notation in Benevent, wohl seit 750?, bestand, verlangt von den *cantores* dann offensichtlich die Beherrschung von zwei verschiedenen Repertoires, oder die Existenz konkurrierender „Kantorate“ nebeneinander, nämlich eines (oder mehrerer) Beneventanischen und eines (oder mehrerer; angesichts der Methode Pfisterers, Formulierungen anderer Autoren zu verfälschen oder falsch zu paraphrasieren, sind derartig überflüssige Hinzufügungen unabdingbar) Gregorianischen — in jedem Fall eine erhebliche finanzielle oder gedächtnismäßige Anforderung, die Pfisterer offensichtlich für nicht erörterungswürdig hält): Offenbar hat Guido seine Notation nicht nur als praktisches, Arbeits- und Lehrzeit verkürzendes Hilfsmittel angesehen, sondern auch als Mittel einer klaren Formulierung der Melodien des hl. Gregor, als Mittel gegen die Willkür, nur, wo sind die so verschiedenen Versionen; sollten sie ausschließlich ein Ergebnis der Rhetorik Guidos sein? Übrigens hätte Emma Hornby diese Stelle nutzen können, obwohl man die gemeinten Varianten bewerten muß.

Die originale „Notation“ von Vergils *Aenaeis* ist bzw. natürlich wäre für einen Kopisten des 10. Jh. — von paläographischen Problemen etc. natürlich abgesehen — sozusagen einfach Buchstabe für Buchstabe identisch zu übernehmen; dies gilt bekanntlich für die rationale, diastematische Notation nicht, da ist das Kopieren, wenn es nicht als einfaches Abschreiben einer notierten Vorlage erfolgt, also ein „Nachschreiben“ einer auch für die Praxis gelernten oder gewußten Melodie nicht ein triviales Ton-für-Ton Abschreiben; hier müssen Entscheidungen über die Gliederung, d. h. wohl die Phrasierung in silbische Einheiten, die Zusammenstellung von Neumengruppen, eventuell auch über Zierneumen u. ä. getroffen werden — eben in jeweiliger Übereinstimmung mit dem auswendig beherrschten Gesang, was übrigens auch die Ausmerzungen von „falscher“ Chromatik einschließt; daß es diese gegeben hat, wird nicht einmal Pfisterer bestreiten. Und genau hier liegt das wesentliche Problem aus musikhistorischer Sicht für eine frühe Datierung des in Benevent ausschließlich in entwicklungsmäßig später, nämlich diastematischer Notation überlieferten Chorals — Metz, sogar die deutsche Notation, übernimmt dieses Merkmal als solche nachweisbare, quellenmäßig sogar vielfältig belegbare Entwicklungsstufe. Da Pfisterer dieses Problem nicht sehen will oder kann, weil seine Vorstellungen ihm ein adäquates Eingehen auf andere Ansichten überflüssig erscheinen lassen, ist hier nochmals darauf hinzuweisen.

Pfisterer interpretiert daher Verf. unzutreffend bzw. bewußt falsch: Wie schon die Überschrift des betreffenden Kapitels erkennen läßt, handelt es sich nur um den Hinweis darauf, daß die traditionelle Ansicht der Ursprünglichkeit gerade der Neumendenkmäler von Greg aus Benevent zu Kontextproblemen erheblicher Art führen muß, also zu Kompatibilitätsproblemen, und daß

Sollte der Gregorianische Choral in Benevent schon im 8. Jh., selbst noch bis 850 rezipiert worden sein, direkt aus Rom oder Metz, so *straight from the horses mouth?*, so stellt sich nicht nur die Frage, warum dann ein Papst den alten Beneventanischen Choral explizit verbieten mußte<sup>12</sup> — der offensichtlich Jahrhunderte die hochgradig bedauernden

---

die rein liturgischen Begründungen nicht ausreichend erscheinen — warum Pfisterer die genannten Probleme einfach ausblendet, ist nicht ersichtlich. *Bielitz* weist auf diese Diskrepanzen nicht einfach aus inhaltsloser Freude am Widerspruch hin, sondern wegen der Probleme, die sich ergeben, wenn man die Entwicklung des Chorals nicht ausschließlich von der Liturgie, sondern auch vom musikhistorisch wesentlichen Schicksal der Melodien her betrachtet, nämlich von der Rationalisierung und der Formulierung einer diastematischen Notation her betrachtet. Pfisterer jedenfalls hält den Vorgang der Rationalisierung offenbar für so trivial, daß man darauf nicht eingehen darf oder gar muß — daß jedoch die Rationalisierung z. B. bei der Ausmerzungen von Chromatik zu Veränderungen der Urform geführt haben muß, dürfte klar sein, s. auch u.; soll man wirklich annehmen, daß Benevent von sich aus zu gleichen Lösungen in jedem Fall gelangt ist. Denn wenn schon vor 800 der Gregorianische Choral vollständig und korrekt übernommen worden sein soll, muß sich da eine eigene, wenn auch nicht bezeugte, Theorie und Neumenschrift entwickelt haben, ja muß — auch ein Fall von *Unauffindbarkeit* bzw. Verlust —, sollte dann tatsächlich dieser Prozess weitestgehend die gleiche Gestalt ergeben haben wie z. B. in Metz oder Nordfrankreich? Die Antwort „muß“ dann natürlich lauten, daß der gesamte Rationalisierungsvorgang, angefangen von der noch „vorrationalen“ Klassifikation in acht Tonarten bis zur endgültigen Ausmerzungen „falscher“ Chromatik, von deren Existenz noch Johannes Cotto für ihn höchst ärgerliche Beispiele nennen muß, so gut wie keine Spuren in Greg hinterlassen haben kann. Sicher eine bequeme, nur, schon aufgrund von Jacobsthals Erkenntnissen keine akzeptable Erklärung. Auch darauf ist noch einzugehen.

Pfisterer jedenfalls hält eine Überprüfung der Beneventanischen Überlieferung von Greg auf die Ausmerzungen von Chromatik nicht für notwendig, weil er diese Frage nicht stellt; aber, es gibt doch auch noch im Römischen Gradualbuch transponierte Melodien; dieser Umstand hat eine Begründung, wie also steht es damit in Benevent? Das könnte, ja müßte man eigentlich fragen, wenn man die „Urtümlichkeit“ der Beneventanischen Überlieferung von Greg behauptet, das wäre ein musikalisches Argument — daß *Bielitz* so absurde Gedanken hegen könnte, allein ohne sorgfältige Überprüfung aller möglichen, nachweisbaren Emendierungen von Chromatik im „Norden“ hinsichtlich ihrer (potentiellen) Entsprechungen in Benevent, eine totale Widerlegung der von Pfisterer wiederholten These von der Urrezeption von Greg in Benevent vor, spätestens, 840, leisten zu können, ohne vollständige Erfassung sämtlicher Eigenheiten der Beneventanischen Überlieferung in Hinblick auf die gesamte Überlieferung von Greg im „Norden“, ist eine so absurde Annahme, daß sie nicht nur die wissenschaftliche Redlichkeit ihres Urhebers in Frage zu stellen zwingt. Natürlich wäre man dankbar gewesen, von Pfisterer irgendein neues Argument zu bekommen, die Problematik von Ursprung, Herkunft und Entwicklung von Greg sowie der Neumenschrift und der Theorie ist wichtig genug, nur, darauf geht Pfisterer ebensowenig ein wie auf vorgebrachte Gegenargumente.

<sup>12</sup>Vgl. Stäblein, *Einführung* zu *MMM* II, S. 32\*; wenn es da heist, daß der Papst *et Ambrosia-*

Beneventanischen *cantores* zur Erlernung von zwei melodisch völlig verschiedenen Versionen liturgischen Gesangs gezwungen haben müßte (was für Pfisterer offensichtlich eine triviale Anforderung darstellt, jedenfalls eine nicht zu beachtende Folge der These)<sup>13</sup> —,

---

*num cantum in ecclesia ista cantari penitus interdixit*, so ist zu beachten, daß zu dieser Zeit die Einführung von Greg natürlich einfach war — der rationalen Notation wegen; zum andern kann daraus nicht geschlossen werden, daß nur noch Restbestände der Beneventanischen Gesänge verboten werden mußten, sondern nur, daß die alte Liturgie ausgemerzt wurde. Denn notwendige regionale Festlichkeiten konnten partiell noch alte Melodien bewahren; die wurden offenbar nicht sofort „befehlsgemäß“ vernichtet — und immer bleibt das Problem, daß die bedauernden Beneventanischen *cantores* zwei vollständige und ganz verschiedene Repertoires, schon vor der diastematischen Neumenschrift, auswendig können mußten; Pfisterer jedenfalls gibt nicht zu erkennen, daß dies für ihn eine Trivialität sein könnte, er also ein Beispiel für die Möglichkeit eines derartigen Nebeneinanders böte

<sup>13</sup>**Aribo und der Langobardische Gesang** Von einigem Interesse ist hier die bekannte Bemerkung von Aribo, daß die Langobarden kleinere Schritte gegenüber Sprüngen in ihren Melodien — die Stäblein aus irgendeinem Grund auf die Altrömische Fassung beziehen will, *Einführung* zu *MMM* II, S. 36\*; Stäbleins Interpretationen mittelalterlicher Musiktheorie erscheinen nicht immer ganz akzeptabel —, also doch wohl ihren liturgischen Melodien vorgezogen hätten, ed. S. v. Waesberghe, S. 55, 78 — nach Aufzählung der möglichen Bewegungsarten im 1. Ton: *Omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur quam Langobardis. Illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur* (zu Deutungen dieser Stelle im Licht der Georgiadesschen Grundunterscheidung von *Vokal* und *Instrumental* vgl. den 1. Bd., S. 135 ff.). Angesichts der Zeit der Abfassung der Schrift und der Überlieferung des Chorals in Benevent, nach Pfisterer der Urform des Gregorianischen Chorals, muß eine solche Behauptung höchlichst verwundern: Daß Aribo weltliche Musik meine, ist angesichts der Konzentration auf die Tonarten und überhaupt des Objekts seines Buches wohl nicht wahrscheinlich. Die Choralüberlieferung in Benevent ist zur Zeit von Aribo aber, und das wird von allen Deutungen anerkannt, schon lange rein Gregorianisch. Damit aber wird Aribos Bemerkung unverständlich; er jedenfalls kann diese Bemerkung auf keinen Fall aus seiner Erfahrung bei einem allfalsigen Besuch in Benevent abgeleitet haben, sie muß literarisch, bzw. topisch sein.

Was heißt dies aber? Daß Aribo diese Bemerkung aus einer literarischen Quelle — „noch“ hörbare kann es für ihn nicht gegeben haben — vor dem Jahre 800 entnommen haben sollte, erscheint auch nicht gerade als wahrscheinliche Lösung, denn es handelt sich nicht um einen literarischen Topos von der Antiquität und der Autorität wie etwa der Musenanruf. Man muß also die Überlegung anstellen, wie lange sich eine entsprechende Bemerkung literarisch erhalten haben kann — ausweislich der, von Pfisterer für völlig irrelevant gehaltenen, Überlieferungsgeschichte der Gregorianik in Benevent, d. h. in Beneventanischen Neumen, und Aribos Lebensdaten müßte man von etwa hundert Jahren ausgehen, drei Generationen, wenn es sich vielleicht sogar um mündliche Tradition gehandelt haben könnte, was nicht ausgeschlossen werden kann.

Was damit erreicht ist? Den Gregorianischen Choral in Benevent kann die von Aribo mit Sicherheit nicht aus eigener Erfahrung abgeleitete Bemerkung nicht meinen. Daß er, d. h. seine

sondern vor allem die Frage, wie dann Benevent überhaupt zu einem Choral hätte gelangen können, der voll rationalisiert ist; schließlich sollte man beachten, daß die konkrete und vollständige Durchführung der Rationalisierung der Melodien im 10. Jh. und wohl

---

Vorgabe, sich aber auf den Alt-Beneventanischen Gesang bezogen haben kann, liegt geradezu auf der Hand: Bekanntlich weisen alle lateinischen liturgischen Gesänge gegenüber dem Gregorianischen Choral wenigstens tendenzmäßig eine gewisse Bevorzugung kleinschrittiger Bewegung bzw. „ausfüllender“ Ornamentik bzw. deren stärkere Häufung auf, bzw. lassen sich so empfinden. Setzt man also die Bemerkung Aribos in einen naheliegenden Bezug zur musikhistorischen Situation in Benevent, kann vielleicht erschlossen werden, daß Alt-Beneventanischer, liturgischer Gesang nicht schon im 8. Jh. vor der Gregorianik verschwunden sein kann, so lange reicht das Gedächtnis dieser Bemerkung sicher nicht. Man wird also auch daraus entnehmen müssen, daß in Benevent der genuin Beneventanische liturgische Gesang erst im 10. Jh. verschwunden sein dürfte — und wie gesagt, die Vorstellung, daß die Sänger, seien es alle, seien es jeweilige Gruppen, zwei recht verschiedene Fassungen gesungen und liturgisch praktiziert haben könnten, verlangt doch ein wenig zu viel an Hypothesen, vor allem angesichts des auch von Pfisterer nicht widerlegten Fehlens von Notationszeugnissen, die man dann wohl aus dem Anfang des 9. Jh. erwarten müßte. So einfach scheint es auch hier nicht zu sein, die Quellenlage als völlig irrelevant zu bewerten: Bevor Pfisterer nicht Beispiele mit Beneventanischer Notation um 900 vorstellt, kann man sich einer gewissen Skepsis seiner Datierung der Durchsetzung von Greg in Benevent nicht so leicht entziehen, wie ihm dies darzustellen gefällt; zumindest müßte Pfisterer aus seiner reichhaltigen liturgischen Erfahrung darlegen, wie man sich die Verteilung der beiden Fassungen liturgischen Chorals nebeneinander, und das, seiner These nach, spätestens seit 800, vorstellen kann oder muß. Daß solche Zeugnisse von vornherein zu ignorieren seien, begründet Pfisterer jedenfalls nicht — und daß sich das päpstliche endgültige Verbot Beneventanischer Liturgie nur gegen winzige Restbestände gerichtet haben sollte, daß also nur die genuin Beneventanischen Melodien überlebt hätten, die innerhalb des Gregorianischen Bestands erhalten sind, wäre eine begründenswerte, sehr mutige Behauptung: Wenn der Beneventanische Gesang ohne Notation weitergegeben wurde, wäre eine Notierung nach dem Gebot der Nutzung der nur notiert überlieferten Gregorianik ersichtlich verlorene Liebesmühe gewesen — einen entsprechend handelnden Kardinal Ximenes hat es in Benevent offenbar nicht gegeben; und auch der hat die mozzarabischen Melodien nicht erhalten können.

Daß es musikalische Begabungen in solcher Fülle gegeben haben soll, um zwei recht verschiedene liturgische Gesangsrepertoires lebendig, d. h. durch *oral tradition* in „Betrieb“ zu halten, ist auch ein Problem, daß das von B. Stäblein postulierte Nebeneinander der beiden Fassungen in Rom — zu früher, nur „mündlicher“ Zeit! — mit sich bringt. Die Hinweise auf ein Nebeneinander, die Stäblein in seiner *Einführung* zu *MMM* II, S. 50\* f., anführt, rühren alle aus der Zeit, in der Greg schon lange notiert existierte; spätestens mit Guido von Arezzo mußte jedermann in Rom klar sein, daß man mit der Liniennotation viel Zeit beim Erlernen von Melodien ersparen konnte; da ist ein Nebeneinander leicht durchführbar — und, wie doch wohl Benevent zeigt, ist die Notenschrift leicht und schnell einführbar, auch das konnte, nach Guido, ein Papst selbst durch eigene Erfahrung bezeugen und bestätigen!

— nicht nur die Bemerkungen Guidos lassen Entsprechendes vermuten<sup>14</sup> — noch einige Zeit später wesentlich mit den adiastematischen Notierungen arbeiten konnte bzw. mußte, man daher auch von einer Rationalisierung der Notation sprechen müßte. Die doch auffällige Übereinstimmung der adiastematischen mit den diastematischen Notierungen ist also nicht notwendig ein Beweis für die „Festigkeit“ der Melodien in allen Einzelheiten. Somit stellt sich eben auch die Frage, ob eine „vorrationalale“<sup>15</sup> Rezeption der Melodien

---

<sup>14</sup>Noch der Kampf von Johannes Cotto gegen „falsche“ Chromatik gibt deutlich genug zu erkennen, daß die Rationalisierung nicht so schnell und restlos erfolgt ist, wie sich das Theoretiker wünschen und moderne Betrachter voraussetzen.

<sup>15</sup>**Zu *tonus* und anderen vergleichbaren Begriffen** Auch hier sei zur Vermeidung von böswilligen „Mißverständnissen“ betont, daß damit den von Aurelian angesprochenen *cantores, sed non musici* nicht die Eigenschaft *animal rationale* zu sein abgesprochen werden soll, sondern nur die Tatsache benannt wird, daß diese das antike rationale Tonsystem in ihrer geistigen Repräsentation der liturgischen Melodien noch nicht nutzen.

Übrigens erscheint es etwas merkwürdig, wenn Ch. M. Atkinson im Rahmen seiner Inhaltsangaben von Textstellen zu *tonus* etc. es als Beweis für das Verstehen der antiken Notation — für deren Verstehen Ende des 9. Jh. die Angaben von Hucbald völlig ausreichen — anführt, daß man Glossen findet, in denen die Zahlangaben zur Monochordteilung exakt angegeben werden; musikhistorische Relevanz haben derartige Ausführungen nicht, *The Critical Nexus*, Oxford 2009, S. 82 — auch sonst ist nicht ganz leicht zu verstehen, warum Atkinson, offenbar in Entdeckerfreude an bekannten Tatsachen, alle möglichen Belege für *tonus, sonus* etc. anführt (wozu man Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, u. a. S. 320, oder auch S. 334 und ff., vergleichen kann und sollte), obwohl die 15 Aristoxenischen Transpositionsskalen in der mittelalterlichen Musiktheorie keine Rolle spielen, auch nicht spielen können, wegen der, natürlich nicht ursprünglichen Gleichheit von Boethii fehlerhafter „Ergänzung“ der Anordnung der Oktaveide von Ptolemaeus und des Oktoechos, und außerdem, mit Verstehen der rationalen Grundlagen, eine Verwechslung oder gar Kontamination von *tonus* als Ausdruck für die Silbenmelik der Sprachmelodie, für den rational bestimmten Ganzton und schließlich für die *toni vel modi*, die acht Kirchentöne an keiner Stelle auffindbar sind — so wird man den Rationalisierungsvorgang kaum verständlich machen können; vgl. dazu, Atkinson offenbar unbekannt geblieben, den ersten Teil des vorliegenden Beitrags, S. 2 f. Angesichts der klaren Differenzierungen — natürlich erst nach der Rezeption der rationalen Intervalldefinitionen — erscheint eine Formulierung wie, ... *both the grammatical theory of accent, as represented here by Donatus, and the harmonic theory of the “modes”, which they also call “tones” or “tropes” after Boethius, would be important ingredients in the musical ferment of the Carolingian period and beyond.* ..., als zumindest unverständlich: Weil, worauf Verf. bereits in *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* nicht ganz unausfürlich hingewiesen hat, bereits Remy die rationale Intervalldefinition verstanden hat (im Gegensatz zu Regino, was Atkinson auch nicht bewußt ist), kann eine Kontamination der verschiedenen antiken *tonus*-Bedeutungen nicht auftreten. Es erscheint daher auch etwas überflüssig, die Tradition der rein literarischen Weitergabe der Transpositionsskalen so ausführlich, wenn auch inhaltlich strukturell nicht ausreichend, zu repetieren, wenn schon Boethius durch den

Systemzwang der Achtzahl verführt, ja dominiert, seinen so bekannten wie signifikanten Verstoß gegen die skalisch begründete Rationalität von Ptolemaeus in der Aufstellung von acht Oktavgattungen formuliert; dieser Lapsus — wie seine zahlenmäßig formalistische Begründung z. B. durch acht Tugenden etc. — zusammen mit der aus Byzanz übernommenen Achtzahl von Tonarten die Tradition der fünfzehn Transpositionsskalen obsolet werden, irrelevant für die mittelalterliche, lateinische Theoriebildung und vielleicht ist es doch methodisch nicht ganz unwichtig, auch vorliegende Quellen nach ihrer musikhistorischen Relevanz zu prüfen, schon um die wesentlichen Vorgänge adäquat bewerten zu können, hier die Rationalisierung der Musik (immerhin darf man darüber froh sein, daß Atkinson nicht noch versucht, die Bezeichnung *tropus* für die mittelalterlichen Hinzufügungen zu Gregorianischen Melodien in seine Sammlung einzubringen — daß mit der Vorgabe von drei Wörtern bzw. Bezeichnungen nebst dem nur durch einen Buchstaben/ein Phonem von *tonus* unterschiedenen Wort *sonus* schon bei Boethius für die gleiche Sache dem mittelalterlichen Sinn für „etymologische“ Erklärungen, Assoziationen etc. viele Möglichkeiten gegeben waren, sollte man vielleicht doch auch beachten, und sich statt auf die Ebene der Bezeichnungen auf die der Sache konzentrieren; die zu erwartende, klar erkennbar inhaltslose bzw. nicht konkret auf die Sache beziehbare „Etymologie“ von *tropus* in der *Alia Musica*, kann man schon deshalb keine Bezüge auf die Natur der so bezeichneten Sache ziehen, weil, wie Atkinson dankenswerterweise wiederholt, die „Etymologie“ bereits bei Martianus Capella zu finden ist, ib., S. 187 — zu bedauern ist auch, daß Atkinson bei seiner Freude an entsprechenden „etymologischen“ „Deutungen“ unbemerkt läßt, daß *modus* auch bei Augustin auftritt, das hat „dafür“ mit vergleichbarer Unbrauchbarkeit Cecilia Panti getan, vgl. den ersten Band dieses Beitrags, erschienen 2008 in *HeiDok* unter dem Titel: *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *Zu rhythmischen Neumenschriften und zur Modalnotation*, S. 956 ff. Es dürfte klar sein, daß die jeweils gewählten Bezeichnungen nicht so an die jeweils gemeinte Sache gebunden sind, daß sich hier eine Weiterführung mittelalterliche Etymologie, „methode“ zum Erkenntnisgewinn eignen könnten — daß Atkinson das Problem der Beziehung zu  $\tilde{\chi}\chi\omicron\varsigma$  nicht bemerkt, das einige Bedeutung hat, weil der Oktoechos klar aus Byzanz kommt, daß also *tonus* ursprünglich existiert haben muß, vielleicht für die Psalmmodien, was ja naheliegt, selbst wenn Atkinson die diesbezüglichen Diskussionen in der Literatur nicht für beachtenswert hält, ist zu beachten: *tonus* wäre nicht die triviale Übersetzung von  $\tilde{\chi}\chi\omicron\varsigma$ , das wäre *sonus* (wobei Kontaminationen wie in der Schrift von „Alkuin“ — deren neuere Behandlung Verf. bekannt ist — naheliegt). Wenn die, sicher „anregend“ interessanten, weil bedeutungslosen Silben der Echemata übernommen wurden, nicht aber der Ausdruck *Oktoechos* oder *echos*, dann muß man voraussetzen, auch wenn Atkinson das nicht tun, daß die Achtzahl auf die bestehende Praxis und Terminologie von *Psalmtoni* gestoßen sein dürfte, als sekundärer und „gewaltsamer“ Akt — ist das alles so irrelevant, daß Atkinson die diesbezüglichen Hinweise in dem von ihm auch noch bibliographierten Beitrag des Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* nicht wahrgenommen hat? Was ist das für eine Wissenschaft, die zur Diskussion vorliegender sachbezogener Hinweise nicht bereit ist, um Arbeit zu sparen? Dann werden die Ergebnisse eben unzulänglich oder falsch. Daß man, von Atkinson offenbar auch nicht bemerkt (trotz Hinweisen in der Literatur), natürlich formalistische Versuche einer „Konkretisierung“ findet, kann man bei Aurelian sehen, der

natürlich nicht auf die absurde Idee gelangen kann, daß die, von ihm als Struktur natürlich ebensowenig wie die von Oktaveiden verstandenen 15 Transpositionsskalen irgendetwas mit dem Oktoechos zu tun haben könnten (wenn auch Atkinson hier offenbar irgendwelche Verbindungen sieht, ib., S. 97 f. — was Atkinson mit seiner hübschen Zusammenstellung von Inhaltsangaben zum Begriff der Tonart sagen will, ist nicht erkennbar): Er, dem der rational definierte Einzeltonbegriff noch unbekannt ist, füllt die ja überlieferte Anzahl mit ganz anderen Dingen an, z. B. mit der Bedeutung von Extremen eines Ambitus und sonstigen Merkmalen von Stimmeigenschaften; einen Bezug zu rationalen Strukturen herzustellen, ist für Aurelian völlig unmöglich, denn er hat, um dies nochmals zu wiederholen, keinen Begriff des rational definierten Intervalls oder des skalisch definierten Einzeltons — was er tut, ist die typisch mittelalterliche, Atkinson offenbar nicht ganz geläufige, „etymologische“ Methode, alles, was terminologisch irgendwie mit dem behandelten Stoff zusammenhängt, wird kompilierend „erklärt“, d. h. formalistisch zusammenggeführt — eine Verwechslung, Kontamination o. ä. von Tonart und *tonus* in anderen Bedeutungen ist aber auch für Aurelian von vornherein so restlos ausgeschlossen, daß Atkinsons Zusammenstellungen auch für die „vorrationalen“ Zeit keinen Sinn für die Erkenntnis des Rationalisierungsvorgangs erkennen lassen (daß er restlos auf die Erwähnung der Beziehung zu ῥῆος verzichtet, obwohl in einem von ihm bibliographierten Beitrag darauf ausführlich und kundig, weil auf die Quellen gegründet, eingegangen wird, *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 332 ff., als eigener, mit Titel versehener Abschnitt!, ist wie so vieles im Buch von Atkinson angesichts vorhandener Literatur unerfindlich): ed. Gushee, S. 69, 9: *Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim armoniae differentia et quantitas, que in vocis accentu et tenore consistit. Genera autem eius in quindecim partibus musici diviserunt ... Primus tamen vocum (!) est modus yperlidius, qui est novissimus et acutissimus. Ypodorius secundus, ipse est omnium gravissimus cantus.* Sollte man hieraus irgendeine Beziehung zwischen Transpositionsskalen, Oktaveiden und silbischen „Akzenten“ herstellen können? *Tercius modus est inflexio vocis, nam sonus directus est. Precedit autem sonus cantum. ...* Auch das stellt eine rein formalistische Zusammenstellung, Parataxe, vorliegender Formulierungen, nicht etwa, gar noch verstandener, Inhalte dar — daß Aurelian der Einzeltonbegriff rationaler Art fehlt, kann man schon hier ersehen (wenn man die Literatur nicht zur Kenntnis nehmen will), wenn er die beiden extremen Stimmlagen ohne weiteres als Stimmeigenschaften wie die anschließenden *voces suaves, voces subtiles et spissae* zusammenstellt — hier ist ein inhaltliches Verstehen in rationaler Hinsicht nicht gegeben, natürlich ist ihm klar, was ein besonders tiefer oder hoher Ton ist, nämlich in Bezug auf den Melodieambitus einer bestimmten Passage (vgl. hierzu den 1. Bd. dieses Beitrags, *HeiDok* 2008, S. 16 f.; Ch. M. Atkinson hätte natürlich auch etwas in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 388 ff., erfahren können, wenn er etwas vom Inhalt dieses von ihm seltsamerweise bibliographierten Beitrags zur Kenntnis hätte nehmen wollen); man kann die Lösung von Aurelian, die ihm strukturell unverständliche Anzahl von 15 *toni/modi* als erhebliche Leistung bewerten, aus vorgegebenen Stimmeigenschaften einen Katalog von genau 15 Eigenschaften zusammenzustellen; inhaltliches Verstehen des Prinzips ist ausgeschlossen, obwohl, und auch hier kann Atkinson nicht so leicht zugestimmt werden, die Angaben von Cassiodor für einen rational geschulten Interpreten die Struktur der Transpositionsskalen hätte leicht rekonstruieren bzw. verstehen lassen

in Benevent ohne Einwandmöglichkeit denkbar ist: Auch die unbeirrbareren Vertreter der traditionellen Sichtweise geben nicht zu erkennen, daß sie, endlich, adiastematische Notationsbeispiele aus Benevent, etwa des 9. Jh., gefunden haben, was sicher sehr aufregend wäre — oder sind die betreffenden Specimina einfach verlorengegangen? Grundsätzlich bleiben also die angedeuteten Fragen nicht trivial<sup>16</sup>.

---

— und es gibt, worauf Verf. ja hingewiesen hat, auch Interpreten, die diese Struktur tatsächlich verstanden haben. Eine Verwechslung oder Verbindung mit dem Oktoechos oder sonst etwas allerdings war weder für rationale noch für vorrationale Zeit möglich; die 15 Transpositionsskalen spielen keine Rolle bei der Rationalisierung der, liturgischen, Musik.

Zur von Atkinson aufgezählten Literatur zur Datierung der Schrift von Aurelian könnte man auch heranziehen die Hinweise in Verf. im ersten Teil dieses Beitrags, S. 4, die da angeführte Arbeit von A. Krahe stammt vom Jahre 2000.

<sup>16</sup>Die in Stäbleins Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, S. 143, als Nr. 28, facsimilierte Probe ist klar diastematisch. Was fehlt, sind die eigenständigen Linien für eine der Halbtonlagen, jedenfalls weist Stäblein nicht auf Blindlinien hin, bzw., was dem gleichkommt, die *custodes* (warum Stäblein davon spricht, daß eine *zuverlässige Entzifferung* bei den mit klaren Linien und regelmäßig „custodierten“ Zeilenschlüssen versehenen Beispielen Beneventanischer Notation nicht möglich sei — von Zierneumen natürlich abgesehen — ist nicht verständlich).

Daß auch diese Diastematie gewisse Unklarheiten aufweist, scheint nicht Ergebnis einer noch ungefestigten entsprechenden Denkmöglichkeit zu sein, sondern auf gewisse Unzulänglichkeiten der Vorgabe, also der Textnotation zu beruhen, wie gelegentliche „Verengungen“ zeigen können. Insofern ist auch das Fehlen der Linien nicht notwendig ein Beweis dafür, daß diese Notation grundsätzlich noch nicht die Bedeutung einer Angabe der Halbtonlage erkannt oder genutzt hat. Auffällig ist, daß der Notator gewisse Schwierigkeiten mit der tiefen Lage hat, daß er gelegentlich in die Textbuchstaben hineingerät, z. B. bei *centena milia*, was bedeutet, daß der Schreiber des Textes hinsichtlich des Zeilenabstands noch nicht die Erfahrung hatte, die die spätere Beneventanische Notation auszeichnet; daß aber das genannte Beispiel ein klarer Hinweis auf adiastematische, vielleicht gar schon um 800 bestehende Beneventanische Notation sein sollte, das wird nur der behaupten können, der eben angebliche Verluste immer dann „einsetzt“, wenn die Quellenlage ihm nicht gefällt. Es steht fest, daß „nördliche“ notationsmäßige Überlieferungen wesentlich früher nachweisbar sind als Beispiele von Notation in Benevent (um böswillige Entstellungen zu vermeiden, sei wiederholt, daß *Benevent* hier als zusammenfassendes Sigl für die Beispiele Beneventanischer Notation ganz allgemeine verwandt wird).

Klar ist aber, daß dieses, nach Stäblein früheste Beispiel von Neumenschrift in Benevent insgesamt die Züge der Beneventanischen Notation voll ausgeprägt zeigt. Und warum darf dies kein Hinweis darauf sein, daß es sich um eine zusammen mit Diastematie neu und in einem Guß entwickelte Notation handelt? Natürlich ist damit nicht der bzw. ein endgültiger Beweis angetreten, daß diese Notation, die die allgemeinen Grundzeichen verwendet, wie dies auch Stäblein, *ib.*, S. 142, Z. 12, bestätigt, nicht auch adiastematisch begonnen haben kann: Die auf der antiken Vorgabe beruhende Raumanalogie der melischen Zeichen macht jedes solche Zeichen diastematiefähig — und die Hs. aus Chartres *PM XI*, zeigt klar, wie eine allgemeinere, d. h. nicht nur auf die

Pfisterer gibt hierauf keine Antwort, obwohl in der von ihm zitierten Literatur darauf hingewiesen wurde; jedenfalls nennt er keinen neuen, d. h. bisher unbekanntem Theoretiker aus Benevent zu Anfang des 9. Jh., er setzt auch nicht die *Musica Enchiridis* oder Hucbald, Aurelian oder die *Alia Musica* ganz neu als „Produkte“ von Benevent, auch von den offensichtlich schon „vorrationalen“ Rationalisierungsansätzen, der Arbeit an Tonaren belegt Pfisterer keine neuen Funde spezifisch Beneventanischer Tonare. Die Existenz und weite Verbreitung von Tonaren im Norden aber, sogar noch des Tonars von Berno, kann einen Hinweis darauf geben, warum die tonale<sup>17</sup> Ordnung der Melodien erstaunlich einheitlich ist im ganzen Verbreitungsgebiet — mit gewissen Ausnahmen, die zu beachten sind; daß dies Ergebnis der Struktur der Melodien sei, kann man nicht einfach voraussetzen, woraus sich übrigens ein weiteres Problem ergibt: Das Ergebnis der Rationalisierung, Ergebnis der Arbeit von Mitte des 8. bis Ende des 10. Jh., ist ebenfalls erstaunlich einheitlich, obwohl die Ausmerzungen von Chromatik gewisse Unterschiede hervorbringt.

Und genau hier kann man die Frage an die Beneventanische Überlieferung von „Ur-Greg“ — so jedenfalls die Voraussetzung von Pfisterer — stellen, an die Musik wohl-gemerkt, warum sie, auch hinsichtlich der Art der Formeln<sup>18</sup> der Psalmodie und ohne jede Spuren, daß in Benevent jemals wie im Norden ebenfalls das „Dogma“ des Okto-Gestalt der einzelnen Zeichen beschränkte Raumanalogie entstehen konnte; melische Zeichen, deren Gestalt ausschließlich in diastematischer Notierungsweise denkbar ist, sind von Anfang westlicher Neumenschrift nicht erkennbar, aus den Neumenzeichen ist nicht zu entscheiden, ob eine Schrift genuin diastematisch entstanden zu denken ist, oder ob eine adiastematische Vorform vorausgesetzt werden muß.

Es fehlt eben jeder Beleg von früherer Notation in Benevent offenbar auch in den textlichen Quellen; und warum sollte gerade dieses Zeugnis irrelevant sein? Damit aber wird die Wahrscheinlichkeit der Vermutung, daß sich in Benevent eine neue, die zeitgenössischen modernen Mittel verwendende Notation entwickelt, zusammen mit dem in und durch diese Schrift rezipierten Gregorianischen Choral, also eine Gleichzeitigkeit dieser Rezeption und der Notationsentstehung offenbar nicht gerade gering; wenn man nicht voll des Glaubens an die Wirklichkeit von unüberlieferten „Verlusten“ ist: Auch der so seltsam seit Ende des 8. Jh. irgendwo und irgendwie mitgeschleppte (Achtung: Ironie) genuin Beneventanische Choral wird erst notiert überliefert in der betreffenden Zeit der Notationsbeispiele aus Benevent.

<sup>17</sup>Um weitere bewußte oder unbewußte Mißverständnisse von vornherein zu beseitigen: Die Formulierung der Kirchentöne, die Abstraktion von Klassen von Melodien ist grundsätzlich eine Voraussetzung der Entstehung von Tonalität, Verf. setzt aber nicht voraus, daß diese Formulierung etwa im Sinne oder dem Wesen nach irgendetwas anderes als eine Art von sehr weit entfernter Vorstufe zu dem neueren Begriff der Tonalität sei; das Wort wird hier im Kontext leicht verständlich benutzt für den Umstand, daß die Melodien des Chorals aus jedenfalls nicht allein intrinsischen Gründen eben nach *toni* o. ä. genannten Melodieklassen geordnet wurden.

<sup>18</sup>Warum Formeln, d. h. die Benutzung von Wendungen wie z. B. bei Vergil *pious Aeneas* mit kompositorischer Tätigkeit unvereinbar, immer nur *oral tradition* im Sinne von totaler Vagheit bedeuten müssen, bleiben die Repräsentanten der von Hornby, ib., S. 420 f., geschilderten Lehre zu

echos aufgestellt und durchgesetzt wurde (wohl das erste Beispiel einer rein theoretisch begründeten und daher teilweise sogar rational rekonstruierbaren Gestaltung bzw. eher Umgestaltung von Melodie), sich durchweg an der gängigen tonalen Klassifizierung der Quellen des Nordens ausrichtet, d. h. warum die Beneventanische Überlieferung gerade in dieser Hinsicht keine Einmaligkeiten, eigene Tonartzuweisungen o. ä. zu kennen scheint, jedenfalls weist Pfisterer nichts Gegenteiliges nach (vielleicht weil er daran gar nicht denkt, oder unzutreffende Vorstellungen besitzt: Daß es im Norden, womit hier, zur Vermeidung von Fehldeutungen, das Frankenreich nördlich der Alpen aufgerufen werden soll, verschiedene Tonartzuweisungen gibt, dürfte bekannt sein): Daß dies der Fall gewesen sein sollte, wenn die Melodien bereits um 800 oder gar noch wesentlich früher, sogar noch bis 850<sup>19</sup> und später, rezipiert wurden, ist schlechthin unverständlich: Die Probleme der Tonartenzuordnung bestimmter *degeneres* Melodien, und die, die bereits Aurelian belegt, sind im Norden nicht nicht zu beobachten; sollte hier die — angeblich — in Benevent überlieferte „Urform“ nicht auch eigene Lösungen gefunden haben, das wäre dann nachzuweisen<sup>20</sup>.

---

erklären schuldig. Das Problem ist nämlich, daß die Gestalt der Gregorianischen Chormelodien nicht einfach folgern läßt, ihre Verwendung sei ohne jeden Grad an bewußter kompositorischer Freiheit geschehen; schon die Fülle der Kombinationsmöglichkeiten allein in einer Gattung sollte hier einmal erörtert werden — was sollen eigentlich alle solche Hypothesen, bevor auch nur die beiden Fassungen als überlieferte Formen ausreichend untersucht sind? Vielleicht ein Zeugnis von Einfallslosigkeit der Musik gegenüber, die dann durch die Heranziehung von ansprechenden, leicht verständlichen Thesen ganz anderer Disziplinen zu tiefsinnigen, ebenfalls leicht verständlichen oder wenigstens ahnungsvollen Erörterungen Anlaß geben können: Wie formelhaft die Musik des Barock ist, dürfte jedem Hörer bewußt werden, ist sie deshalb nicht komponiert?

<sup>19</sup>Aurelians Schrift, die Pfisterer bemerkenswert charakteristisch für seine Kenntnisse bewertet, ist noch weitgehend „vorrational“, aber vom Willen zur Rationalität bestimmt.

<sup>20</sup>Die Möglichkeit, alle aus der Geschichte bekannten oder geläufigen Ausmerzungen — daß das sicher nicht alle sind, bemerkt schon Jacobsthal (der *frangulus* k ö n n t e, s. u., hier ein Hinweis sein) — von unzulässigen chromatischen Bildungen in den Beneventanischen Melodieversionen zu erfassen, könnte man vielleicht nutzen, um eine entsprechende Selbständigkeit der Versionen nachzuweisen: Wenn alle nachweisbaren derartigen „Entchromatisierungen“ sich signifikant von allen nördlichen unterscheiden, dabei ein einheitliches Prinzip der Durchführung erkennen lassen, könnte man die Möglichkeit für begründet halten, von einer entsprechenden Selbständigkeit der betreffenden Melodierevision sprechen. Denn selbst dies — bekanntlich irrealer Ergebnis — bedeutete noch nicht zwangsläufig ein besonders hohes Alter der Rezeption der fränkischen Version, würde aber die Existenz einer eigenständigen Musiktheorie in Benevent erkennen lassen, die zur selbständigen Anwendung der Rationalisierung des Chorals fähig war.

Nur ist auch dann, bei sozusagen erfolgreichem Nachweis, nicht klar, wann die Rezeption der „nördlichen“ Fassung vor sich gegangen sein kann oder muß, wann die Rationalisierung dieser Fassung in Benevent geschah und ob die Ausmerzung von Chromatismen ein sekundärer Schritt der Rationalisierung war oder sofort eingesetzt hat. Rein liturgische Argumentationsweisen können solche kaum trivialen Fragen nicht einfach irrelevant machen.

Walahfrieds Hinweis, der von *usus longe lateque convaluit* spricht, ist mit einiger Vorsicht zu lesen: Traditionsverweise auf den *pater Karoli Magni Imperatoris rex Pippinus* ergeben sich aus der Kenntnis der Chronik und der Briefsammlungen und eben der sehr deutlichen Absicht einer Begründung der Tradition, des Alters eines Fränkischen Gebrauchs der Römischen Liturgie und seines *sonus*; vielleicht ist dies sogar ein Ausdruck dafür, daß die Durchsetzung des Römischen Chorals auch noch zur Zeit von Strabo einige Probleme hatte; dann ist ein Nachweis der Richtigkeit durch Verweis auf die Tradition bei den Karolingern ersichtlich nicht wertlos. Damit soll Walahfried nicht widersprochen werden, sondern nur auf Probleme hingewiesen sein.

Auch der Hinweis auf die hohe Qualität der eigenen liturgischen, wohl den *sonus* einschließenden Fähigkeiten ist sicher nicht ganz zufällig, sondern auch als Reaktion auf Widerstände anzusehen<sup>21</sup>; die rein historische Verbindung ergibt sich aus der an dieser Stelle, nämlich zur Erklärung der Übernahme des Römischen Chorals, völlig überflüssigen Begründung des Kontakts von Papsttum und Frankenkönig, *cum*, Papst Stephan, *ad Pippinum .... pro iustitia sancti Petri a Langobardis expetenda venisset. ...*; dies war ein zu bedeutsames Ereignis, um vergessen zu werden und kann gleichzeitig zeigen, welche Macht dem Karolingischen Kaiser zukommt. Angesichts der Bemerkung, *cantilenae perfectior scientia, quam p a e n e t o t a F r a n c i a d i l i g i t*, d. h. zur Zeit von Walahfried!, kann mit einigem Recht gefragt werden, ob die auch in kaiserlichen Edikten geforderte Einheit, auch *sono!* wirklich schon im 8. Jh. erreicht gewesen sein kann, also auch auszuschließen ist, daß noch nach Pippin Veränderungen stattgefunden haben könnten, zum anderen aber ob nicht die genannten kaiserlichen Forderungen notwendig waren, d. h. keineswegs bereits eine vollständige Ersetzung des eigenen, Gallikanischen Gesangs im ganzen Reich erreicht war. Daß bei einer längeren Dauer, vielleicht sogar bei Widerständen, des Rezeptions- und Verbreitungsvorgangs Veränderungen, schon aus dem eigenen Stil heraus möglich gewesen sein könnten, kann man nur dann für absolut ausgeschlossen halten, wenn man auf die Beneventanische These setzt; ein Schluß, der nicht gerade weit vom Zirkelschluß

<sup>21</sup>Man könnte sogar sagen, daß Walahfried die Argumentationsweise von Pfisterer schon vorausgeahnt hat, der die rezipierenden *magistri cantus* im „nördlichen“ Frankenreich einfach für musikalisch zu unbegabt, ungeübt, also einfach für zu dumm deklariert, selbständig die rezipierten Melodien überarbeiten zu können; eine Argumentationsweise, die auch für Pfisterers Umgang mit anderen wissenschaftlichen Meinungen charakteristisch zu sein scheint — daß es schon „früher“ eine Weigerung der Übernahme gegeben haben kann, verrät die Zusammenstellung der betreffenden Zeugnisse durch E. T. Moneta Caglio in seiner maßgeblichen Arbeit *Lo Jubilus e le origine della salmodia responsoriale ...*, *Jucunda Laudatio*, Venezia 1976 – 77, S. 200 ff., z. B. S. 205, 5: ... *scilicet ut plures illius partis ecclesiae, quae quodam apostolicae sedis traditionem in psallendo suscipere recusabant, nunc (790) eam cum omni diligentia amplectantur ...*, *Libri Carolini, MGH, Concilia, Leges* 3, v. 2, suppl., lib. 1, c. 6, S. 21, ed. H. Bastgen; daß die römische musikalische Kunst vielleicht stärker geregelt, vielleicht auch strukturell oder in Hinblick auf die Form eine *Cantilenae perfectior scientia* war, ist natürlich nicht auszuschließen, nur haben damit die fränkischen *cantores* ihre musikalische Denkfähigkeit nicht einfach verloren.

ist.

Angesichts der Ermahnungen zur Zeit von Karl d. Gr., den klaren Belegen — der Brief von Papst Paul wird wohl keine Fälschung sein, jedenfalls beweist Pfisterer das nicht, er läßt solche Zeugnisse einfach unbeachtet — einer beabsichtigten Rezeption zur Zeit von Pippin, Chrodegang und Remigius von Laon muß der Rezeptionsvorgang eine gewisse Zeit beansprucht haben, denn daß alle späteren Aussagen von Aurelian hinsichtlich der neuerfundenen Tonarten in der Konkurrenz zwischen Byzanz und dem Fränkischen Reich, nicht etwa zwischen Rom und Aachen, von Notker und dem zelotischen Diakon aus Rom nur sekundäre, fabulöse Zuweisungen an den Frankenherrscher sein sollten, wird schon durch die entsprechenden Formulierungen aus Karls eigener Zeit widerlegt. Der Rezeptionsvorgang hat also mindestens die Zeit von Pippin bis Karl beansprucht, hinzu kommt die nicht gerade kurze Zeit bis zu einer vollständigen Niederschrift der Melodien wenigstens in adiastematischen Neumen, zu der dann noch der Zeitraum bis zur erfolgten Rationalisierung hinzugefügt werden muß. Das alles soll Benevent möglichst schon im 8. Jh. „erledigt“ haben, und zwar identisch mit der Kultur, die als einzige Musiktheorie und Notenschrift hervorgebracht hat, der Fränkischen; eine doch recht anspruchsvolle Hypothese, zumal angesichts der Unnachweisbarkeit auch nur entsprechenden Interesses in Benevent — zur entsprechenden Zeit! Wenn der Autor einer unter dem Verfasser Od-do überlieferten Schriften aus Benevent stammte, wäre dies für die Frage irrelevant, es kommt auf das 9. Jh. an (der Verweis, *GS I*, S. 255, auf die Relation von *pueriles et viriles voces* zur Exemplifizierung der Oktavidentität erinnert an Hucbald).

Und faßbar sind die Melodien in rationaler, d. h. auch intervallisch eindeutiger Form eben erst mit der Verwendung von Kustoden und Schlüsselbuchstaben. Daß in einer so langen Zeit so gut wie keine Veränderungen stattgefunden haben könnten, ist schon angesichts der klaren Zeugnisse zur Ausmerzungen von Chromatik noch im 11. Jh. eine falsche Voraussetzung; ein spurlos verschwundenes *Es* z. B. kann nicht als keine Veränderung bezeichnet werden — bei einer — angeblichen — Rezeption des Gregorianischen Chorals in Benevent schon vor 800 stellt sich also die Frage nach dem Grund der so engen Verwandtschaft in ganz anderer Weise als bei einer Rezeption im 10. Jh. — und ausschließlich diese Rezeption wird von den Quellen belegt; will man also seine These auf die angesprochenen totalen „Verluste“ eben aller potentiellen Quellen aufbauen, gerät man in nicht gerade triviale Probleme; man beachte, daß um 1000 rationale Theorie von Musik Allgemeingut sein konnte, um 800 aber gab es so etwas noch nicht; es sei denn, man setzt auch hier wieder auf die bekannten „Totalverluste“, um dann, wie angesprochen, in Widerspruch zum Text von Aurelian zu kommen — vielleicht der Grund für Pfisterers so sonderbare Bewertung dieser zentralen Quelle, eine Quelle, die vor den eigentlichen choralischen Überlieferungen liegt.

Hinzu kommt noch Leidrades Hinweis auf die Einführung des Gebrauchs des *palatinischen* Liturgiegebrauchs nach Lyon, was frühestens also 800 vor sich gegangen sein kann; erst da wird dort eine *schola cantorum* eingerichtet — eine gewisse Vorsicht bei der Behauptung einer vollständigen, einmaligen und dann auch noch weitestgehend die

Melodien unverändert lassenden Rezeption der Melodien aus Rom, ohne jede Möglichkeit einer eigenständigen Redaktion, erscheint wie auch bei der Datierung, Pfisterer, *ib.*, S. 193, der Rezeption, offenbar als ein schlagartig durchgeführtes Geschehen, vielleicht doch noch etwas näherer Erläuterung bedürftig, zumindest für einfachere Gemüter, bei denen die eingehenden und umfassenden Kenntnisse von verlorenen Theoretikerschriften wie Notationsbeispielen aus Benevent im 8. Jh. vielleicht etwas zu wünschen übrig lassen. Die einfache Behauptung, daß, ausgerechnet, die Fränkischen *cantores* viel zu dumm gewesen sein müßten, selbständig an rezipierten Melodien irgendetwas verändern zu können (s. u.), sollte wenigstens beachten, daß diese — angebliche, für Pfisterers Thesen aber notwendige — Unfähigkeit der Fränkischen *cantores* allein die Rationalisierung durchführen konnte. In Rom kann davon keine Spur gefunden werden, auch in Benevent hat Pfisterer nichts Entsprechendes nachgewiesen, vielleicht kommt da noch etwas?

Auch die Annahme, daß die bestehenden Probleme der Durchsetzung der Klassen von acht *toni* eine Rezeption der (angeblich bereits in Rom) „fertig“ klassifizierten, und wohl auch entsprechend in Rom neu bearbeiteten Melodien lange vor 800 denkbar erscheinen lassen würden, ist höchst fragwürdig, nicht nur wegen der Kürze der betreffenden Ausführungen von Pfisterer, auf deren von ihm nicht beachteten Implikationen noch einzugehen ist, sondern deshalb, weil hier wohl einige Diskrepanzen der Überlieferung vorliegen, sollten die dann sekundär, vielleicht durch die Unfähigkeit, gerade hinsichtlich tonaler Bestimmung gegenüber, der Fränkischen Sänger erzeugt worden sein? Nur, gerade diese „Unfähigkeit“ hat die rationale Bestimmung erst hervorgebracht.

Und vielleicht könnte man doch einmal bemerken, daß es recht gut begründete Vorstellungen gibt, nach denen die Rationalisierung der Chormelodien wesentlich, allein durch das Bemühen entstanden ist, die Tonartenklassifikation irgendwie rational zu begründen; schon aus Aurelians Schrift geht klar hervor, daß der Grund für seinen, völlig unzulänglichen, Versuch der Verbindung von liturgischer Melodiepraxis und antiker Theorie allein von diesem Problem einer Begründung der Tonartenklassifikation angestoßen wurde. Warum sollte man eigentlich derartig klare Quellenaussagen nicht zur Kenntnis nehmen und dann noch Aurelians revolutionäre Leistung so lächerlich als *mysteriös* herabsetzen? Denn, es dürfte doch klar sein, daß dieser Rationalisierungsvorgang allein im „Norden“, nicht in Rom, nicht in Benevent, übrigens auch nicht in Mailand begegnet, alle haben die rationale Notierbarkeit vom „Norden“ übernehmen müssen, wie schon der Papst, der sich einen der *musica* kundigen Orgelbauer und Organisten nicht aus Benevent oder Byzanz, sondern aus Bayern schon im 9. Jh. bestellen mußte, woher denn sonst? Und dieses Bemühen um Rationalität der geistigen Repräsentation von Musik, dessen musikhistorische Dimensionen höchstens M. Haas wahrzunehmen für überflüssig halten könnte, beweist ziemlich deutlich, daß die Arbeit an der Durchsetzung einer Achtzahl der Klassifikation von Tonartenklassen genuin im „Norden“ erfolgt sein muß.

Noch — oder schon — Aurelian, dessen Datierung jedenfalls dadurch begrenzt ist, daß er einen Enkel Karls d. Gr. anspricht, gibt deutlich zu erkennen, daß hinsichtlich einer allgemeinen Durchsetzung des Systems noch zur Zeit Karls erhebliche Probleme bestanden

haben. Und Walahfried Strabo spricht noch nach dem Tod Karls d. Gr. davon, daß die Melodien nur *paene* überall in das fränkische Reich rezipiert worden seien; man müßte also von einer Beneventanischen Rezeption vor der Durchsetzung im Frankenreich ausgehen, warum auch nicht? Die betreffenden Zeugnisse sind so mal eben verlorengegangen.

Walahfried sagt übrigens gerade an der Stelle, an der er auch die *Langobardi* erwähnt, der Tradition wegen, nichts von einer Durchsetzung der Fränkischen Liturgie und ihres *sonus* auch in Benevent; irrelevant? Warum nicht? Vielleicht, weil gerade an dieser Stelle Walahfried, der offensichtlich dem Einheitsgedanken anhängt, die Weltgültigkeit der angeblich *perfectior cantilenae scientia* hätte ausdrücken können; etwa in der Art, diese Musik, die jetzt fast, er schreibt *fast*, das ganze Frankenreich liebt, die sogar die Langobarden dankbar angenommen haben; nein, er erwähnt die Langobarden nur in historisch korrekter Verbindung zum Hilferuf des Papstes bei der Herstellung der weltlichen Herrschaft: Und, eine Bestätigung der Zugehörigkeit des Langobardenreiches, bzw. was davon noch übrig war, zu *tota Francia*, hätte gerade in der Zeit Walahfrieds nicht gerade schlecht ausgesehen, wenn man an seine Gedichte zur Verherrlichung eines schwachen Herrschers denkt.

Außerdem, dann müßte dies näher begründet und mit allen anderen angedeuteten Problemen kompatibel gemacht werden<sup>22</sup>, und Pfisterers Verzicht auf Kenntnisnahme der Aussagen der ältesten Theoretiker erscheint nicht als besonders überzeugende Unterstützung seiner Rekapitulation der traditionellen Argumentation<sup>23</sup>.

Zu fragen bleibt doch auch immer, was dann eigentlich der Altbeneventanische Gesang gemacht hat, der nach Pfisterer irgendwie in irgendein zweites Glied oder in die zweite Reihe zurücktritt, sich zurückzieht oder sonst solche Dinge treibt — nur wie soll man sich das vorstellen, ohne Notation? Soll man dann doch an eine allmähliche Verdrängung denken, an allmählichen Ersatz, der dann aber vor dem 10. Jh. nicht abgeschlossen worden sein kann; oder soll man eine herausgehobene Gruppe besonders nationalistischer Beneventaner, dann Langobardischer Klöster, ansetzen, die trotzig den alten Beneventanischen, Langobardischen Choral gegen die Fränkischen Melodien und Texte angesungen haben<sup>24</sup>? Wo sollte das gewesen sein — daß allerdings die Langobarden wirklich schon

<sup>22</sup>Bekanntlich hatte es Benevent auch nicht gerade sehr eilig, die Buchstabenschrift aus dem Frankenreich zu übernehmen — die Karolingische Minuskel hat jedenfalls in Benevent nicht sofort freudige Aufnahme gefunden; auch dies ist vielleicht ein zu beachtendes Charakteristikum, wenn man die große Bereitschaft von Benevent zur Übernahme Fränkischer Gepflogenheiten behaupten oder eher unreflektiert voraussetzen will.

<sup>23</sup>Vgl. hierzu den Abschnitt über die Behauptung einer größeren Einheitlichkeit der Überlieferung bei höherem Alter der Melodie.

<sup>24</sup>So ganz leicht fällt es auch nicht, sich Arichis oder die beiden nachfolgenden Grimoalde als begeisterte Rezipienten Fränkischer oder Päpstlicher bzw. Römischer Gesänge und Liturgien zu sehen (der historische Abriß in *PM XIV* weist ebenfalls nicht gerade auf besondere Freude der Langobarden an fremden Einflüssen hin, Pfisterer jedenfalls scheint solche Hinweise für absolut irrelevant zu halten); gerade im 8. Jh. und zu Anfang des 9. sind die Beziehungen zwischen

im 8. Jh. so glücklich gewesen sein sollten, sozusagen den Fränkischen Reichschoral voll Freude zu akzeptieren, und dazu noch die Mühe auf sich zu nehmen, so mal nebenher noch eine ganz andere Fassung der Melodien der Liturgie zu lernen, wäre doch wohl ein etwas merkwürdiges Axiom; Paulus Diaconus jedenfalls sagt davon nichts, und andere Quellen für eine Rezeption der Fränkischen oder vielleicht auch ursprünglich Römischen Version des ursprünglich nur in „Fränkischen“ Quellen überlieferten Chorals aus dem 8. oder 9. Jh. führt jedenfalls Pfisterer nicht an — für den entsprechenden Vorgang im Frankenreich jedenfalls liegen genauso Quellen vor wie für eine Diskrepanz der in Rom und im Norden des Reiches verwandten Melodienfassungen. Immerhin liegt, nur etwas später, als dies Pfisterer haben will, eine sozusagen päpstliche Nachricht über ein spätes Verbot des Altbeneventanischen Gesangs vor — sollte sich der Papst wirklich über einen *in den zweiten Rang* getretenen, also wertlos gewordenen Choral so explizit verbietend äußern müssen — das ist nicht endgültig beweisbar, beweisbar aber ist, daß für eine Rezeption von Greg in Benevent vor oder kurz nach 800 eben keine Quellen vorliegen. Man darf daher vielleicht doch einmal Einwände äußern, zumal wenn die die Kompabilität mit anderen musikhistorischen Vorgängen betreffen (vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 458; zu tiefen, neuesten Erkenntnisse darüber, daß Greg eigentlich Gall, nämlich Gallikanisch, sein muß, s. auch Verf., *ib.*, S. 745 ff.; auch hier ist nicht erkennbar, warum Walafrieds klare Formulierung inexistent sein sollte<sup>25</sup>).

Solche Fragen sind doch zu stellen, und liegen so nahe, daß ihre explizite Formulierung nur wegen Pfisterers neuester Darlegung notwendig erscheint; denn wie soll man sich das vorstellen: ... *dann muß das gregorianische Repertoire das altbeneventanische zwischen 760 und 838 in den zweiten Rang gedrängt haben*, wie dies Pfisterer so klar formuliert, *ib.*, S. 82<sup>26</sup>. Nur, wie tritt eine ganze Liturgie nebst ihren wirklich sehr deutlich vom Gregorianischen Gesang unterschiedenen Melodien *in den zweiten Rang*? Wie kann und muß man sich dies konkret vorstellen? Drängt sich Greg einzelstückweise vor, oder geschieht

---

Benevent und dem Fränkischen Reich sowie Rom nicht gerade von der Art, daß man freudigste Erregung von Langobardischer Seite in Hinblick auf entsprechende Einflüsse erwarten könnte, auch und gerade in Sachen einer Liturgie, die eigenständig war. Natürlich, solche Bedingungen sind für Pfisterer ohne jede Relevanz, der dann aber, unter sorgfältiger Nichtberücksichtigung der wesentlichen Entstehungszeit rationalen Denkens über Musik im Mittelalter, so vag wie allgemein auf die so schlechte politische Lage im fränkischen Reich seit der 2. Hälfte des 9. Jh. verweist — daß unter Karl d. Kahlen eine hohe geistige Blütezeit war, kann dann wohl ebenso vernachlässigt werden?

<sup>25</sup>Und auch jüngere explizite Angaben wie z. B. *Hartmannus ... maxime autem authenticum antiphonarium docere et melodias Romano more tenere sollicitus. ...*, von Ekkehard IV, *Casus St. Galli*, c. 47, ed. Haefele, sind kaum einfach als historisch völlig unzutreffend zu qualifizieren.

<sup>26</sup>Daß zu dieser Zeit eine Rationalisierung der Melodien, wie sie für die Beneventanische Überlieferung eindeutig ist, auch im Frankenreich noch lange nicht stattgefunden hat, ausweislich Aurelian, den frühesten Tonaren, des 1. Anonymus der *Alia Musica*, auch noch Reginos, sollte doch nicht ganz unbeachtet bleiben, auch wenn Atkinson diesen Umstand nicht kennt.

das Maßweise? Sind so konkrete Fragen wirklich irrelevant?

Schließlich dürfte bei der von Pfisterer nach seinen Vorgängern angenommenen Rezeption unbedingt bis spätestens 838 zur Zeit der Niederschrift wirklich der älteste Vertreter der autochthonen Melodien ins Grab gesunken sein, selbst wenn er das Alter von Hucbald erreicht hätte; wo findet man eine Liturgie *zweiten Ranges*, die bis zur Nutzung der rationalen Schrift weiterlebt; der Schrift, die mit Greg in Benevent auftritt? In Rom, wo zu einem gewissen Zeitpunkt die Altrömische Liturgie verboten wurde, könnte dies nach Stäbleins Vorstellung für einige Zeit der Fall gewesen sein, dann aber nicht in einer *schola*. Auch im Frankenreich ließ die von Walahfried bestätigte Übernahme des einen liturgischen Gesangs nicht einfach den älteren, autochthonen *in den zweiten Rang* treten — nur noch bei Hochzeiten von Bediensteten? Kennt Benevent, um ein anderes Kriterium zu nennen, den Int. *Requiem aeternam* oder nicht?

Dies heißt aber wieder, daß die eindeutig nicht notierte Tradition des alten Beneventanischen Gesangs wohl noch weiter unterrichtet worden sein muß, so irgendwie als Unterricht im *zweiten Rang*?. Wenn schon Guido darauf hinweist, daß zu seiner Zeit genügend Sänger existiert haben, die, selbst wenn sie hundert Jahre singen würden — Achtung: Dies ist eine rhetorische Hyperbel —, immer nur durch Vorsingen bzw. Vorsänger fähig waren, die Melodien korrekt wiederzugeben, daß dies vielleicht sogar die Mehrheit war, und erst durch die neue Methode *Guido* auch Kinder von sich aus zu singen lernen konnten, dann fällt es nicht ganz leicht zu denken, wie man sich die Natur der Beneventanischen Sängerschulen im Pfisterschen Bild der Vorgänge denken muß: Da gab es also Sänger aus dem *zweiten Rang*, und solche aus der *ersten*, die einen sangen Beneventanisch, die anderen Gregorianisch, oder alle beherrschten beide Fassungen — und das ohne jede Hilfe durch Guidos Notation? Musikalische Wundermenschen müssen das gewesen sein, musikalische Sonderstbegabungen. Eine Redundanz, die nicht ganz leicht zu erklären ist: Auch hier müßte doch für vollständige Kompatibilität der Fakten gesorgt werden bevor man das hohe Alter von Greg in Benevent für bewiesen vorträgt.

Die angesprochene Problematik bleibt also — und daß diese so irrelevant sei, wie dies Pfisterers dezidiertem Verzicht auf adäquate Beachtung dieses Problems zu erkennen gibt, erscheint als so subjektives Urteil, daß hier eigentlich nicht darauf einzugehen ist: Hat Benevent die Rationalisierung selbständig, und dann auch noch mit dem gleichen Ergebnis wie im Norden durchgeführt, hat es also eine ebenso wie eine Beneventanische Notation im 9. Jh. unbekannt — Pfisterer nennt jedenfalls keine Namen — gebliebene Theoretikerschule gegeben, die den (angeblich) im 8. Jh. rezipierten Gregorianischen Choral<sup>27</sup> rationalisiert haben, oder ist dieser Vorgang, wie dies die Quellenlage klar zu erkennen gibt, im Norden des Reiches geschehen. In diesem Fall müßte es eine zweite Rezeption

<sup>27</sup>Und wie sind dann die Beneventaner zu so „neuen“ Melodien wie die des Tractus *Confitemini* gekommen? Das muß dann auch gefragt werden: Hatten sie vielleicht Musiklegaten im Norden, die regelmäßig und durchgehend über Neuerungen im Frankenreich unterrichtet haben, sofort die neuesten Rationalisierungsleistungen weitervermittelt haben? aus besonderer langobardischer Liebe zum Frankenreich und seinen Gebräuchen?

des Chorals nach Benevent gegeben haben, nämlich die Rezeption der rationalisierten Melodien des *ersten Ranges*, und daß dies ganz ohne Probleme geschehen sein sollte, daß also die bis dahin der Quellenlage zufolge, nach der selbst Pfisterer keinen Beneventanischen Musiktheoretiker, aber auch keine Beneventanische Notation, vielleicht sogar mit rhythmischen Angaben, anführen kann, daß seit dem 8. Jh. in Benevent rein mündlich weitergegebene Melodien mit denen der rationalisierten Form so identisch waren, daß sich für die zweite Rezeption ersichtlich so gut wie keine Probleme ergaben. Allerdings: Nachgewiesen müßte dies erst einmal — aber nicht einfach dadurch, daß man die Rationalisierung nebst anschließender „Normalisierung“ als musikhistorisch irrelevante, die Gestalt der Melodien überhaupt nicht betreffende, eher zufällige Nebensächlichkeit abwertet, nur weil man davon nichts versteht. Klar ist, daß die Rationalisierung nicht in Benevent und auch nicht in Rom geschehen sein kann, warum? weil es nur aus dem „Norden“, und das dann in ausreichender, nämlich ausgezeichneter kontinuierlicher Folge der Zeugnisse, die Rationalisierungsarbeit gegeben hat, seit dem ersten, noch völlig unzulänglichem, Versuch dazu: Das Programm ist im „Norden“ von Aurelian aufgestellt worden, „südliche“ Zeugnisse gibt es nicht. Alles irrelevant für die Fragen nach dem Alter der Rezeption von Greg in Benevent? Hier werden nicht Behauptungen aufgestellt, wie es gewesen sein muß, sondern nur versucht, auf Probleme hinzuweisen.

Es ist jedenfalls nicht erkennbar, daß Benevent die Gesamtheit der Ambiguitäten in der Diskussion z. B. der widersprüchlichen Tonartzuweisungen mitüberliefert, was notwendig wäre, wenn der Choral schon um oder vor 800 als Ganzes, d. h. einschließlich der Melodiegestalten rezipiert worden wäre.

Natürlich kann auch Pfisterer nicht umhin, die Erkenntnis von Jacobsthal zu übersehen<sup>28</sup>, die darauf hinweist, daß dieser Rationalisierungsvorgang selbst mit Problemen be-

---

<sup>28</sup>Nur, eine vollständige Bewertung von tonal problematischen Melodien, auch nur der Messe, in Benevent wird nicht geliefert, anderen aber vorgeworfen, sie hätten, und zwar ganz bewußt ohne solche Statistiken aufzustellen einfach einen *totalen* Angriff auf die altneue These von der Ursprünglichkeit der Überlieferung von Greg in Benevent geplant. Man darf doch vielleicht einmal die vorgebrachten Argumente auf Plausibilität befragen, bevor man andere für dumm erklärt und ihnen absurdeste Behauptungen unterstellt.

Daß hier hinweisende Vorgaben bestehen, die auch das Vergessen der Bedeutung von Jacobsthals Schrift schwer erklärlich machen, zeigt die wirklich vorbildliche Arbeit von Th. Karp, *The Offertory In die solemnitatis, Laborare fratres in unum, Festschr. L. Dobszay ...*, edd. I, Szendrei u. D. Hiley, Hildesheim et al. 1995, S. 163 f., wo auf verschiedene Überlieferungen des schon von Jacobsthal als „tonal“ problematisch angeführten Off. *In die ...* auch und gerade in Benevent hingewiesen wird — so einfach kann man sich die historischen Probleme nicht machen; zu einer einigermaßen überzeugenden Bestimmung des Alters der Überlieferung von Benevent gehört natürlich auch die vollständige Erfassung der entsprechenden problematischen Melodien in dieser Überlieferung!

Natürlich waren nach der Rationalisierung, d. h. der Verpflichtung, die Melodien, um rational seinen Dienst als *cantor* — und nicht als Tier — tun zu können, Melodiegestalten, die irgendwo

lastet war, daß nämlich Töne in den Melodien vorkamen, die skalisch nicht rationalisierbar waren, daß also Veränderungen stattfinden mußten. Eine Art Identität der Struktur der Skala in der Theorie und der, intuitiv, selbst ohne adiastematische Neumen existierenden, Melodien ist also nicht gegeben. Wie schon Jacobsthal bemerkt, sind z. B. Chromatismen, die sich nicht in den geläufigen Ausmerzungsverfahren, z. B. Transposition in den Bereich der beiden alternativen Tetrachorde, entfernen ließen, nicht mehr erkennbar — daß es solche aber nicht gegeben haben kann oder darf, beweist Pfisterer jedenfalls nicht. Was heißt dies aber: Die Chormelodien haben durch den Rationalisierungsvorgang Veränderungen erlitten; solche Veränderungen könnten schon durch die eindeutig „vorrationalen“ Durchsetzung des Oktoechosdogmas auf die Melodien geschehen sein; aus Benevent sind ebensowenig wie aus Rom Tonare überliefert, ein angesichts des sonstigen totalen Fehlens entsprechender Nachrichten kaum überraschender Befund.

Daß ein quellenmäßig absolut unbekannter Rationalisierungsvorgang in Benevent stattgefunden habe, der zu — von den bekannten Varianten abgesehen — der letztlich identischen skalisch rationalen Gestalt der Melodien geführt habe, ist eine so unwahrscheinliche Hypothese, daß man hier wohl keine andere, verschwiegene Meinung Pfisterers voraussetzen muß; die Probleme einfach zu ignorieren dürfte kaum eine passende Antwort sein. Wenn schon Inkompabilitäten bestehen, müssen diese insgesamt erklärbar, d. h. auszuräumen sein; es geht doch nicht darum, die Autorität der Beneventanischen Überlieferung an sich, wohl aus Lust am Widerspruch, zu bezweifeln, sondern sie mit ausreichender Sicherheit zu begründen, oder sie zu falsifizieren. Eine Reduktion der Beweisführung auf liturgische Bereiche reicht nicht aus, da immer irgendwelche Einwände möglich werden, nur dies, nichts anderes sollte gezeigt werden.

Dann aber bleibt nur die Hypothese einer zweiten Rezeption, nämlich die der Rationalisierung, der Theorie und der ihr entsprechend rationalisierten Melodien nebst ihrer Notation. Pfisterer sagt dazu allerdings auch nichts, es sei denn, implizit, die Behauptung einer Irrelevanz der Erkenntnisse von Jacobsthal und Bomm, und der Verlagerung des Oktoechos im Westen bereits nach Rom, wo, wie bemerkt, im Gegensatz zum Norden, kein einziger Tonar überliefert zu sein scheint. Diese erste Gattung musiktheoretischer Arbeit wurde eben nur im Norden überliefert — sind wirklich die Tonare zusammen mit der Rezeption des Römischen Chorals im Frankenreich aus Rom übernommen worden? Eine interessante Behauptung, deren Verifizierung nur eines einzigen Beleges bedürftig

---

und irgendwie der als allein gültig erklärten Skala widersprachen, notwendig Emendierungsverfahren ausgesetzt, die wiederum konnten auch spontane Lösungen notwendig machen, in Relation zum theoretischen Selbstbewußtsein und Pflichtgefühl des jeweiligen Notators; erstaunlich ist, daß bis in die Zeit von Johannes Cotto ältere, „vorrationalen“ Melodiegestalten offensichtlich noch recht lebendig waren, also den Zorn jedes korrekt denkenden Theoretikers herausfordern mußten — auch wenn der entsprechende Theoretiker keine eigene Schrift hinterlassen hat; er kann sehr wohl eine Spur seines Wirkens in einer „korrekten“ Emendierung hinterlassen haben. Hinzu kommt, daß es offensichtlich „problematische“ Melodiegestalten gab, die, vielleicht durch mehrfache „Chromatik“ erhebliche Schwierigkeiten gemacht haben.

ist. und der wird doch leicht beizubringen sein — oder eben nicht.

Die Frage bleibt dann aber wieder, wie zuverlässig ist eine derart entstandene, heute lesbare Fassung der Gregorianik, die faßbare Version muß Ergebnis einer späteren Rezeption sein, und damit auch Ergebnis einer durch theoretische Kenntnisse bestimmten Überarbeitung — denn, dies sei nochmals wiederholt, eine diastematische Notation entwickelt sich nicht ohne Theorie, und diese Theorie wird im Norden entwickelt, verbreitet sich dann natürlich auch nach Süden; und wie Guido exemplarisch belegt, kann der Rezipient u. U. dann alle vorherige Theorie weit übertreffen; das geschieht aber nach 1000! Und Guido hat die „nördliche“ *Musica Enchiriadis* gelesen.

Bewiesen ist damit eben nicht, daß die Geschichte des Gregorianischen Chorals in Benevent in dieser Weise vor sich gegangen sein muß: Daß er somit, und dies kann die von Pfisterer als solche angemerkte Eigenständigkeit des Repertoires als regionale Fassung auch begründen<sup>29</sup>, eine sehr bewußte und relativ späte, d. h. unter Besitz nicht nur der Theorie, sondern auch einer adäquaten Entwicklungsstufe der Notation durchgeführte Redaktion darstellen könnte, dürfte nicht von vorherein so absolut unwahrscheinlich sein, das sich so überlegen darstellende Wissen von Pfisterer geht auf diese methodisch notwendig aufzustellenden alternativen Möglichkeiten der betreffenden musikhistorischen Entwicklung nicht ein.

Wenn man Hucbald den ihm zugeschriebenen Traktat wirklich zuordnen darf, und es besteht kein zwingender Grund, dies nicht zu tun, ist die Rationalisierung als geistige Möglichkeit um 900 im Norden erreicht. Für Notker den Deutschen ist diese Art der geistigen Repräsentation der Choralmelodien auch in St. Gallen — im Gegensatz zur weiter überlieferten Notation — ebenfalls geläufig, also wohl schon früher als bekannt vorauszusetzen; für Regino gilt dies allerdings noch nicht, wohl aber für Remy von Auxerre, der in seinem Kommentar Metzner Neumen verwendet, aber auch belegt, daß er rational definierte Intervalle in Melodien kennt — für die Zeit kein triviales Wissen<sup>30</sup>! Gibt es in

<sup>29</sup>Man stelle sich einmal vor, die Zisterzienser hätten keine Nachrichten über die Entstehung ihrer Choralreform hinterlassen; sollte man dann auch von einer langen Entwicklung ausgehen, da eine solche Fassung nicht ganz plötzlich entstanden sein könne? Warum also sollte man in Benevent nicht zu vergleichbarer Arbeit, allerdings mit erfreulicheren Folgen, fähig gewesen sein?

<sup>30</sup>Die sehr dankenswerte, sorgfältige Ausgabe von Reginos Schrift durch Bernhard, läßt unter Reginos Quellen neben den antiken auch Remy erkennen, jedoch offenbar nur seinen Kommentar zu den „poetischen“ Anfangsbüchern; die einzige „Verbindung“ zur *Musica Enchiriadis*, die wieder eindeutige Verbindungen zu Hucbalds Text aufweist, besteht in der Erwähnung der Orpheus-Allegorie von Fulgentius, was aber kein Grund für einen Bezug bilden kann (daß die Intention gleich ist, ergibt sich aus der Quelle) — Regino jedenfalls zeigt an keiner Stelle seines Textes — trotz der vielen Zitate aus Boethius, oder nur der Glossen? —, daß er etwa nicht noch durchgehend vorrational denkt, d. h. daß er die antike Musiktheorie noch nicht konkretisierbar verstanden haben kann, was für Hucbald und — damit ist die Zeit eindeutig festgelegt — auch Remy selbstverständlich ist; die „Einführung“ einer rationalen Notation durch Hucbald zeigt zusätzlich, daß grundsätzlich eine vollständige Rationalisierung des gesamten Repertoires

Benevent vergleichbare Zeugnisse?

Bis sich die Notation dieser Möglichkeit vollständig anpaßt, dauert es bekanntlich, besonders lange z. B. in St. Gallen, noch einige Zeit, in die die ersten Notationszeugnisse aus Benevent fallen. Auch von dieser Situation her erscheint also die Beneventanische Überlieferung nicht gerade zwingend als uralte Autorität, zumal auch Pfisterer nicht angibt, ob er einen neuen Theoretiker oder Notator etwa des 9. Jh. in Benevent gefunden hat, d. h. wie oben gesagt, die Theorie rezipiert worden sein muß, vielleicht mit passenden Notationen, vielleicht zunächst nur als Theorie, wer weiß? Nur deshalb den Vorgang der Rationalisierung, den Benevent nutzt, als völlig irrelevant für die Frage anzusehen, dürfte methodisch auch nicht sehr sinnvoll sein.

Und da stellt sich natürlich auch die Frage, warum gerade mit Auftreten der Notation vorwiegend nur der Gregorianische Choral notiert wird, der alte Beneventanische nur in Bruchstücken; weil der Gregorianische bereits so dominant war, daß der alte vergessen war? Warum mußte dann der Papst seine Verwendung verbieten? War der *zweite Rang* noch so lebendig, waren die Beneventanischen *cantores* so unausgelastet, daß sie gleich zwei große Repertoires am Leben halten konnten? Zumindest die Annahme, der Gregorianische Choral, die Fränkische Fassung, sei endgültig und für alle Zeit einmalig im 8. oder Anfang des 9. Jh. klar und einheitlich in Struktur und Form rezipiert worden, bietet ersichtlich erhebliche Probleme; die methodische Voraussetzung, daß ein liturgisches Repertoire auch hinsichtlich Text und Melodie eine Art monolithischer Block sei, ohne Schichten, ohne Einschlüsse etc., so daß einzelne Merkmale, vor allem noch rein liturgischer Art ausreichende Zeugnisse für die Geschichte des gesamten Repertoires sein müßten, erscheint als diskussionswürdig. Vor allem müssen natürlich dann alle Probleme einheitlich gelöst, und nicht einfach bestimmte Fragen „ausgeblendet“ werden

Es bestehen eben gewisse Kompatibilitätsprobleme, die man als Diskrepanzen zwischen den Aussagen verschiedener Quellenarten ansehen muß, also auch lösen muß. Daß die Beneventanische Choralversion, wenn man so formulieren darf, in einem bereits reifen Stadium der Theoriebildung und der Notation überliefert wird, ist unbestreitbar, daß sie in einer Zeit notiert wird, in der die Theorie voll verstanden war, wie auch ihre Anwendung auf die konkreten Melodien geläufiges Wissen darstellte, dürfte auch keine völlig unwahrscheinliche, von der Dummheit dessen zeugende Frage sein, der sie — als zu lösendes Problem! — anführt.

Diese Diskrepanzen einfach dadurch auszuräumen, daß man die Überlieferungsart für irrelevant hält, oder vielleicht auch die Diastematie als ursprüngliche Form der Neumen ansetzt, der die adiastematischen Notationen als Entartungen regionaler Besonderheit folgten, erscheint als a priori Methode nicht gerade sehr sinnvoll, wie auch die einfache Voraussetzung, daß die früheren Beneventanischen Notationszeugnisse eben verloren sind. Man muß also, um die Behauptung zu beweisen, andere Beweisgründe anführen.

---

wenigstens als Möglichkeit und Programm selbstverständlich war. Daß diese Möglichkeit um 900 auch in Benevent selbstverständlich gewesen sein könnte, erscheint angesichts des totalen Fehlens entsprechender Quellen doch wohl nicht sehr wahrscheinlich.

Dies tut z. B. Pfisterer, gleich am Anfang, der in die Frage von *Halbtonverschiebungen*, also *medias in res*, führt. Da scheint Pfisterer in der Beneventanischen Überlieferung des Tractus *Beatus vir* als etwas sehr Aufregendes zu finden, daß dessen 3. Vers zu Beginn nicht wie in der (angeblich) sonstigen Überlieferung auf der *tuba c*, sondern *h* rezitiert — was natürlich ein Beweis für das so hohe Alter der gesamten Überlieferung von Greg in Benevent sein muß. Dabei kommt die auffällige Initialwendung zustande, daß nicht der *tuba*-Ton der erreichte (lokale) Höchstton ist — er wird im Folgenden nur einmal, auf *eius* überschritten (Beginn der Kadenzformel, wobei die Akzentbeachtung zum „Ausholen“ vor dem Abstieg dient) —, sondern ein Rückschritt stattfinet<sup>31</sup>; statt in der sonstigen Überlieferung, wie (angeblich) durchgehend üblich: *Gähc c c c ...* (die Tilde soll das Quilisma symbolisieren; übrigens gehört der *oriscus*, der hier durch Unterstreichung gekennzeichnet ist, nicht gerade zu den Neumen, die in Benevent sehr häufig auftreten; nicht notwendig ein Zeichen für besonderes Alter der Tradition dieser Notation; man mag hier die von AR vergleichen), findet man in der von Pfisterer angeführten einen Beneventanischen Hs. die Folge *Gahc h h h ...*, die sich bei näherer Betrachtung als im „Norden“ auch noch nach 1000 überlieferte Form erweist.

Daß Pfisterer nachgewiesen hätte, daß eine der alten Notationen der Fränkischen Überlieferung hier auch auf *h* rezitiert hätte oder daß es dafür Anhaltspunkte gibt, ist jedenfalls nicht zu erkennen; warum das zu erwarten wäre? die Fränkische Überlieferung ist gegenüber der von Benevent hinsichtlich Schriftlichkeit doch wohl wesentlich älter. Deshalb erscheint es ganz passend, erst einmal nach der Art der Notation dieser Partien auch in den älteren adiastematischen Schriften zu fragen, und zwar danach, ob an dieser bestimmten Stelle, die in Benevent offenbar doch wohl immer, d. h. in allen betreffenden Tractus mit *h* notiert und dann wohl auch gesungen wird, etwa auch eine entsprechende Komposition möglich ist, und ob damit generell ein älterer Typ der Rezitation im 8. Ton auf *h* vorliegt — ein Blick auf die Tractus der 8. Tonart in anderen Hss. zeigt klar, daß die Rezitation auf *h* vor allem in Zusammenhang mit dem Auftreten der, in St. Gallischen Hss. erkennbar, „*oriscus*-Formel“ begegnet, die anderen, in größerer Einfachheit gestalteten Initialformeln der entsprechenden Versteile in den Tractus rezitieren dann auf *c* — von einer generellen *tuba h* des 8. Tons in den Tractus kann also nicht gesprochen werden, es besteht, und zwar natürlich nicht etwa nur außerhalb von Benevent, also die Möglichkeit von Wechseln des Rezitationston, an der betrachteten Stelle offensichtlich sogar direkt anschließend, was im Folgenden näher zu betrachten ist. Vielleicht meint Pfisterer das aber auch gar nicht; nur dürfte dann die These einer Bewahrung urtümlich

<sup>31</sup>Daß Pfisterer die bekannte Anweisung des betreffenden Papstes zur Ausmerzung der, nach Pfisterers scheinbar so klarer Formulierung in den *zweiten Rang* — was auch immer das konkret bedeuten könnte — getretenen, genuin Beneventanischen Liturgie in dem Sinne revolutionär umdeuten wollte, daß damit also gar nicht der alte Beneventanische Gesang, sondern nur die, angeblich ursprüngliche, Rezitation auf *h* in Melodien der 8. Tonart gemeint gewesen sein sollte, der Papst also nichts anderes gemeint haben könnte, als daß in Benevent endlich die, angeblich moderne, Rezitation auf *c* erfolgen sollte, ist aus seinem Text wohl nicht abzuleiten.

alter Konvention einer *tuba* auf *h*, statt auf *c* gewisse Probleme haben — jedenfalls entspricht Benevent in seiner Verwendung von *h* als Rezitation an der betreffenden Stelle und *c* als Rezitation an den anderen Stellen der angemerkten Tractus des 8. Tons, also den „alternativen“ Initialwendungen, z. B. der mit Quartsprung *G c c c c c ...*, genau den Überlieferungen von St. Gallen, von St. Yrieux und von Chartres. Für die Bestimmung der Zeit der Rezeption von Greg in AR ist dieses Kriterium also kein Kriterium. Daß damit aber bereits der Beweis erbracht sei, daß der, im Folgenden noch näher zu betrachtende Wechsel der Rezitationstöne in Tractus des 8. Tons älter sein müsse als die Rezitation nur auf *c*, ist nicht der Fall — z. B. könnte Laon durchweg auf *c* rezitieren; auch dazu muß man die Notationen näher betrachten.

### 1.1.2 Zum Alter der Rationalisierung und ihrer Rezeption in Benevent

#### 1.1.2.1 Die Initialformel mit *oriscus* und *quilisma* in Tractus der 8. Tonart und eine *h*-Rezitation

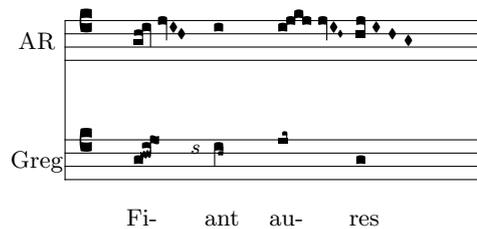
Betrachtet man die Notation dieser Melodien in St. Gallen, wird die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit erkennbar, daß auch St. Gallen das melisch Gemeinte so notiert, wie dies Benevent meint; Metz kann dies nicht wiedergeben, weil Metz auf die silbisch vereinzelte *virga* verzichtet hat, wohl als Folge der Nutzung der metrischen Zeichen (darauf wird im 1. Teil dieses Beitrags eingegangen). Der Tract. *Cantemus Domino* hat z. B. im letzten Vers das übliche Initium, *Gāhc c c c ...* (wobei die Frage nach der Rezitation *c* oder *h* noch offengelassen sei), führt die Melodie aber vor dem Halbschluß-Melisma etwas anders fort als im Gradualbuch geschrieben, man findet auf *Dominus contereus* in St. Gallen eine *virga + s*, in Metz aber ein Quilisma (vgl. etwa im Tract. *Sicut cervus* im letzten Versus auf *fuert mihi lacrimae* und im 2. auf *Sitivit anima*, viele weitere Beispiele gibt es trivialerweise auch noch). Wie man aus diesen Beispielen folgern kann, scheint es sich bei der „*oriscus*-Formel“ zusammen mit der Rezitation um eine „Gesamtwendung“ zu handeln<sup>32</sup>, die immer so auftreten muß<sup>33</sup>, wenn sie denn überhaupt, was nicht

<sup>32</sup>Von Interesse ist das Auftreten der melisch identischen, aber nicht mit *oriscus* endenden Wendung z. B. im Grad. *Collegerunt*, geradezu motivisch im Kehrvors. Hinsichtlich der Opposition ist in diesen Fällen nach dem Höchstton stets ein Abstieg um mehr als einen Halbton.

Im Grad. *Timete* — vgl. auch im Index — nutzt der Gregorianische Komponist diese Formel in Zusammenhang mit einem musikalischen „Reim“, den AR nicht kennt — wieder ein Beispiel dafür, daß AR bei seiner — angeblichen — Rezeption von Greg „ungregorianische“ Symmetrien ausgemerzt hat? s. u., 23 auf Seite 280.

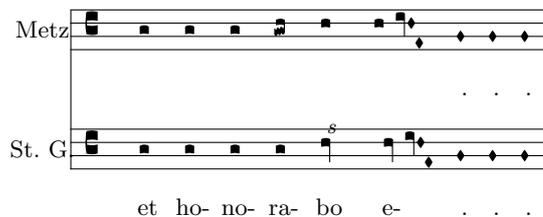
<sup>33</sup>Von Interesse ist dabei das Auftreten der „*oriscus*-Formel“ im Tract. *De profundis*, weil da der Text zu kurz ist, um längere Rezitation zuzulassen — das jedoch stellt wieder die Frage, warum dann die Wendung überhaupt verwandt wurde; ihre Nutzung scheint also nicht immer von der potentiellen Ausdehnung der Rezitation bestimmt:

unabdingbar ist, im jeweiligen Tractus Verwendung findet (der, ziemlich kurze, Tract. *Laudate Dominum* kennt diese Wendung nicht) — die Verbindung zur „*oriscus*-Formel“ ist jedenfalls deutlich gegeben, die Weiterführung kann Varianten haben<sup>34</sup>, wogegen die im Gradualbuch wiedergegebene Version „normal“ weiter auf *c* rezitiert. Dies dürfte ein sehr deutlicher Hinweis darauf sein, daß in St. Gallen und, wegen des *quilismapes* auch in Metz eben doch auf dem tieferen Ton *h* rezitiert worden sein könnte, und dann mit



Ersichtlich überliefert hier auch die im Gradualbuch gegebene Tradition nach der „*oriscus*-Formel“ ein *h*. Danach setzt die übliche Schlußkadenz ein. Die Formel in AR entspricht der, die im Tract. *Iubilare* zu Anfang des 2. Versus auftritt

<sup>34</sup>Es gibt eine Diskrepanz zwischen Metz und St. Gallen an dieser Stelle s. etwa am Beispiel des Tract. *Cantemus Domino* im vorletzten Vers auf *Hic Deus meus et honorabo eum*: St. Gallen singt auf *honorabo* die angesprochene *virga*, wohl *c* nach *h*, zusätzlich mit dem *Romanus*-Buchstaben *s* versehen, Metz dagegen setzt den entsprechenden *Quilismapes* auf *honorabo*, beachtet also den Wortakzent, wogegen St. Gallen klar silbenzählend vorgeht — weil dies keine Folgen für die anschließende Notation hat, ist auch dieses Beispiel als Hinweis für die vorangehende Rezitation auf *h* anzusehen:



Im folgenden Vers stimmen hinsichtlich der Setzung des *quilismapes* bzw. der *virga + s* beide Überlieferungen wieder überein — ein Zeichen dafür, daß diese Musik durch Vagheit bestimmt war? Es ist ein Hinweis darauf, daß der Notator von Metz einmal interpretierend „gedacht“ hat, nämlich, wo es paßt, den der Formel eigenen Schritt nach oben auf die betonte Silbe zu setzen, was im folgenden Vers weniger leicht möglich wäre — in Hinblick auf die Formel —, denn da ist der Wortakzent drei Silben vor dem Kadenzmelisma. Im Tract. *Attende caelum* dagegen, im 3. Vers hat auch der Metzger Notator die Wendung strikt silbenzählend angebracht, er hätte ... *magnitudinem Deo* mit dem *quilismapes* „auszeichnen“ können. Die Rezitation auf *h* dürfte schon durch diese Beispiele ausreichend wahrscheinlich gemacht worden sein.

der *virga + s* der höhere Ton *c* erreicht wird, andererseits weist eben auch das Quilisma in Metz darauf hin, daß hier wirklich ein, in Metz eben zweitöniges „Nachobengehen“ gemeint war — der angesprochenen *virga* in St. Gallen entspricht Benevent genau, das nach den *puncta/tractus* ebenfalls auf *Dominus conterens* eine *virga* notiert — übrigens ein Hinweis auf die Herkunft der Beneventanischen Notation aus einer Schrift, die die für diastematische Notation eigentlich überflüssige *virga* weiter nutzt (so findet sich im Tract. *Sicut cervus* im 2. Vers auf diesem *quilismapes*, auf *sitivit anima*, dem in St. Gallen diese, die Rezitationspassage abschließende, einen Schritt — oder generell: Sprung — nach oben bezeichnende *virga c* entspricht, die Zusatzcharakterisierung *st*, sicher nicht als Unterschied zur üblichen Formel; St. Gallen setzt an dieser Stelle den Zusatzbuchstaben *s* nicht immer, aber meistens; an sich müßte eigentlich die *virga* allein reichen).

Man könnte auch noch fragen, warum St. Gallen im Tract. *Attende cælum* im letzten Vers die Rezitation über *Deus fidelis in quo non est iniquitas* die nicht unterstrichenen Silben mit *punctum*, die unterstrichenen aber mit *virgae* notiert sind — wird hier ein erschlossenes *h* nach *c* verlassen? Zur Beantwortung dieser Frage kann man wieder auf Benevent verweisen (irgendein Beneventanisches Beispiel des Graduale).

Entsprechend auffällig ist auch, daß St. Gallen die Rezitationstöne nach der „*oriscus*-Formel“ (d. h. direkt nach dem abschließenden *oriscus*) durchweg mit *puncti* notiert<sup>35</sup>, wogegen im, jeweils entsprechenden Abschnitt mit der sozusagen alternativen Initialformel

<sup>35</sup>Gewisse Schwierigkeiten macht hier übrigens die St. Galler Notierung der Rezitation auf *et super salutare* im Off. *In virtute* des 6. Tons:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes with various rhythmic values (squares, diamonds, circles) and a 'virga' symbol above the first note. The text 'et super salutare tuum' is written below the staves, with syllables aligned under the notes. The 'e' above the first note in the Greg staff indicates a specific rhythmic value.

Die Fassung von Greg wurde hier auf die Tonika zurücktransponiert, weshalb generelles *b* vorgegeben werden mußte (offensichtlich liegt Ausmerzungen von *Es/E* vor, was durch *b/h* leicht zu leisten war). St. Gallen notiert hier für einmal die auch im Gradualbuch auf *a*, also einen Halbton unter dem Höchstton des Initium der „*oriscus*-Formel“ liegende Rezitation mit *virgae* (Chartres rezitiert wie im Gradualbuch), was den anderen Beispielen eben dieser Formel nicht entspricht, auch das *e* weist daraufhin, daß hier irgendein Problem bestand, offensichtlich das, die zweite *virga* der Rezitation nicht einen Ton höher zu singen (der „Verlängerungsstrich“, der hier nicht notiert wird, zeigt die gleiche Lage für alle Rezitations-*virgae* an). AR „verzichtet“ wie so oft auf eine Initialwendung, zielt „dafür“ aber die Anfangsilbe des Abschnitts aus — gemeint ist auch da wohl Rezitation auf *a*: Die Parallelität beider Fassungen ist von den jeweiligen Ambitus klar. Gleich ist z. B. der Terzsprung auf *salutare*, wie danach eintretendes *b/h* — es ist hinsichtlich der Frage von Transpositionen nicht ganz trivial festzustellen, daß AR hier

*G Gc c c c ...* durchgehend mit *virgae* notiert wird. Damit ist einmal klar, daß St. Gallen hier eine in mehrfacher Hinsicht auf eine Rezitation auf *h* nach der „*oriscus*-Formel“ hinweisende Notierungsweise verwendet, andererseits ist ebenfalls einsichtig, daß es sich nicht etwa um eine generelle Rezitation auf *h* handelt, sondern eine nur auf genau diesen Zusammenhang bezogene, ästhetisch weniger langweilig schematische Setzung von zwei Rezitationstönen. An der Bedeutung von *c* als Regel ist nicht zu zweifeln. Metz notiert trivialerweise durchweg mit *longae/tractus* — in Metz gibt also nur der *quilismapes*, etwa im Tract. *Attende caelum* einen Hinweis darauf, daß davor auf einem tieferen Ton, also *h* rezitiert worden sein könnte. Damit ist in Hss. des 10. Jh. ein Hinweis darauf gegeben, daß noch im 10. Jh. auch im „Norden“ an der von Pfisterer angeführten Stelle, die für alle Tractus, die die Formel verwenden, charakteristisch ist, und nicht nur in Benevent

---

einmal nicht transponiert, zum anderen aber auch kein *b* nutzt; solche Verschiedenheiten wären auch zu systematisieren, um über potentielle genetische Relationen diskutieren zu können — daß AR aus Greg abzuleiten wäre, erscheint schon hinsichtlich des dann notwendig anzunehmenden, aber unverständlichen „Verzichts“ auf eine tonal und syntaktisch sinnvolle Initialwendung nicht plausibel. Ein, nach solcher Vorstellung zu bezeichnender, „Ersatz“ der „asymmetrischen“ Erreichung des Höhepunkts *c* als Akzententsprechung in Greg gegenüber der Floskelwiederholung — hier für AR nicht untypisch verschränkt im Ton *G* — vermindert natürlich den Effekt des Höchsttons erheblich: In Greg wird er nur auf der betonten Silbe, und dann auch betont durch Umspielung, *ac, abc*, gesungen, in AR erscheint er zweimal, auch auf der unbetonten Schlußsilbe, eben eine Art „bewegtes Rezitativ“; was aber den Effekt erheblich vermindert, wie auch der Quartsprung in Greg auf *salutare* in AR durch die einfache Wiederholung des diatonischen Abstiegs ebenfalls „aufgehoben“ wird. In Greg ist auch die Vertonung der betonten Silbe *tuum* musikalisch wesentlich effektvoller als in AR: Nach dem Quartsprung nach unten folgt nochmals ein Quartsprung, womit das letzte Wort, bzw. rein musikalisch, die letzte *syllaba* deutlich abgesetzt den Raum der Tonika erreicht. AR „hebt“ diese Wirkung völlig „auf“ — es ist nicht ganz leicht vorstellbar, wie eine solche durchgehende Zerstörung der ästhetischen Wirkung als Ableitung aus Greg deutbar sein sollte. Die — unter dieser Vorstellung — rezipierenden Sänger von AR hätten zwar den jeweiligen Ambitus „verstanden“, seine Gestaltung im Verlauf aber nicht verstanden. Es dürfte zumindest nicht weniger plausibel sein, Greg als schärferer Konturierung im Sinne der angedeuteten Effekte, also als Ergebnis bewußter Umformung einer AR nächstehenden Fassung zu bewerten.

Hier interessiert vor allem aber die Notierung von St. Gallen — warum hier nach dem *oriscus* die Rezitation in *virgae* notiert wird, ist nicht zu verstehen, es sei denn, daß die Rezitation tatsächlich, in St. Gallen, nicht auf *a*, sondern tatsächlich auf *b* (transponiert *f*) gedacht gewesen sein könnte — man müßte dann eine Variante selbst der — scheinbar? — so eindeutigen „*oriscus*-Formel“ annehmen — oder Inkonsistenz der Verwendung von Neumen. Beides macht ersichtlich einige Schwierigkeit, die natürlich, vielleicht, durch Statistiken zu überprüfen wären. Darauf war hier hinzuweisen, denn auch dies ist ein Beispiel dafür, daß die Frage der Lage von Rezitationen gar nicht so trivial ist, wie man aus der naiven Betrachtung von nur wenigen Einzelbeispielen folgern könnte.

auf *h* rezitiert worden ist.

Daß der die Initialformel abschließende *oriscus* notwendig eine Tonrepetition bedeuten müßte, ist angesichts seiner Verwendung im Grad. *Constitues eos* auf *meos* und der, übrigens parallelen initialen Wendung in der Comm. *Ecce Dominus* des 6. Tons auf *et erit* (hier wäre eine Rezitation auf *f* von der Melodieform her auch sonst nicht zu erwarten) und anderer entsprechender Beispiele auch nicht unabdingbar — der zuletzt genannte Fall ist deshalb von Interesse, weil die, das zweite, „Halb“initium bildende Formel genau die des betrachteten Tractus-Typs ist und mit *c cdef e e* die Rezitation auf dem Halbton unter dem Spitzton einleitet, wie dies die genannte Formel, „*oriscus*-Formel“ und folgende Rezitation als eine Formel gesehen tut. Aber auch hieraus ist nicht ein absoluter Beweis dieser einen Halbton nach unten gehenden Rezitation als notwendig ursprünglich gegeben, zusammen mit den Hinweisen der Notation kann man aber auch dies als Argument „für“ *h* an der betreffenden Stelle anführen — auf *h* nach dem als *oriscus* erreichten Höchstton *c* —, denn die Melodie der Comm. geht weiter. Dies ist ein weiteres Beispiel der hier betrachteten Formel, aber transponiert (nicht wegen Chromatik, sondern, offenbar, wegen des tiefen, nicht existenten Tons *B*<sup>36</sup>; AR kann hier nur als Repräsentant „authentischer“ Tonart betrachtet werden; kaum ein Zeichen direkter Abhängigkeit von Greg):



Die Fortführung verläuft anders, so daß eine tonräumliche „Reduktion“ der Rezitation nicht auf den Schlußton der Initialformel vom Gesamtverlauf her sinnvoll erscheint, vor allem auch in Hinblick darauf, daß *f* vorher nur zweimal erreicht wird, und mit *g* der absolute Höchstton erreicht wird, in einer recht effektvollen „Vergrößerung“ des anschließenden Abstiegs, nicht zur Tonika, sondern zu deren Subterz. Immerhin ist die Initialformel somit nicht an eine folgende Rezitation auf gleicher Tonhöhe mit ihrem Schlußton angewiesen; es handelt sich um eines der Beispiele, daß, in einer anderen Gattung, die „*oriscus*-Formel“ auch eine Rezitation auf einem tieferen Ton einleiten kann. Wie noch

<sup>36</sup>Man darf Fiona McAlpine wirklich dankbar für die Darlegung des Grundes sein, daß es kein *B* im frühen mittelalterlichen System gab bzw. geben konnte, wer hätte auch nur denken können, daß das antike *σύστημα τέλειον* im *γένος διάτονον* die Grundlage des mittelalterlichen Systems, wie es z. B. erstmalig vollständig verstanden von Hucbald dargelegt bzw. angewandt wird, *Tonal Consciousness and the Medieval West*, Bern et al. 2008, S. 288 f., auch die Erkenntnisse über die beiden alternativen Tetrachorde erscheinen als wirklich bemerkenswerte Neuentdeckungen. Daß es Literatur zum Auftreten des tiefen *B* gibt, das braucht Fiona McAlpine dabei ebensowenig zu interessieren wie andere, vielleicht etwas mehr auf die eigentlichen Aussagen der Texte eingehende Literatur. Aber wie hübsch sind doch die Darstellungen von, angeblich tonalen, Gerüsten, die sich so angenehm wie wissenschaftlich erscheinend irgendwie aus allen Melodien hervorziehen lassen.

zu zeigen, gibt es weitere Beispiele; jedenfalls wird mit solchen Parallelen zusätzlich die Wahrscheinlichkeit, daß auch schon oder noch im 10. Jh. St. Gallen an der angegebenen Stelle nicht, wie im Gradualbuch überliefert, *c*, sondern — wie in Benevent — *h* rezitiert wurde.

Die älteren, adiastematischen Notationen geben also einige Indizien dafür, daß an der genannten Stelle, Formel  $G_1$  von W. Apel, eine ältere, vielleicht gar ursprüngliche Rezitation an eben dieser Stelle der Tractus des 8. Tons auf *h* statt auf dem „modernen“ *c* üblich gewesen sein könnte. Das Auftreten des *oriscus* an dieser Stelle bedeutet also nicht Tonwiederholung mit dem Schlußton des Quilisma, bedeutet aber auch nicht zwangsläufig, daß der folgende bzw. die folgenden Töne tiefer liegen müssen; vgl. etwa im Int. *Resurrexi*, auf *mirabilis* — das Bezeichnete des *oriscus* scheint somit nicht auf melischen Kontext bezogen zu sein. Für die von St. Gallen an der erwähnten Stelle der Tractus 8. Tonart sicher gemeinte Rezitation auf *h* („statt“ auf *c*) allerdings hat dies keine Folgen, es scheint aber nicht unwichtig, die dabei auftretenden Neumen nach ihrem Bezug zur gemeinten Melodik in vergleichbaren Fällen zu untersuchen — was hier natürlich nur angedeutet werden kann.

Zur näheren Erörterung der Fragestellung, zunächst, ob eine Rezitation nach der „*oriscus*-Intonationsformel“ auf *h* in älteren Quellen bzw. sozusagen überhaupt denkbar ist, zum anderen, ob die Existenz dieser Rezitation in Benevent ein klarer Hinweis darauf sein muß, daß Benevent eine mit Sicherheit sehr alte, sonst „ausgemerzte“ Fassung wiedergibt, und schließlich, ob damit eine Urtümlichkeit einer Gesamtrezitation auf *h* generell in Melodien dieser Tonart, oder nur der Tractus, nachgewiesen ist, sind offensichtlich noch einige Betrachtungen notwendig. Auf einige der betreffenden Fragen soll hier, exemplarisch, und andeutungsweise hingewiesen werden, man kann hierzu schon die Notation der gesamten Wendung in den Tractus betrachten: Der Anfang des 2. Versus des Tract. *Cantemus Domino* könnte aus St. Gallen so rekonstruiert werden (wobei die graphischen Vorgaben aus St. Gallen hinsichtlich *punctum* oder *virga* genau translitteriert werden, man beachte den Gegensatz zum Gradualbuch):



Hic De-us me-us, et ho-no-ra-bo e- um:

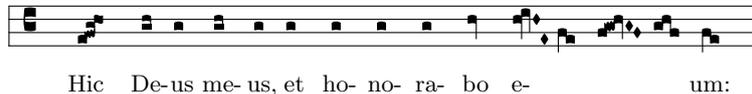
Damit würde man aber in einem gewissen Deutungsdilemma stehen, eben aus den genannten Gründen: Die aus der „Übertragung“ aus St. Gallen so, also in Übereinstimmung mit dem Gradualbuch rekonstruierte Fassung ist notwendig auf der Silbe *honorabo* anders als die des Gradualbuchs, weil St. Gallen auf dieser Silbe nicht nur eine *virga* notiert, sondern auch den *Romanus*-Buchstaben *s* anfügt; ein eindeutiges Zeugnis dafür, daß dieser Ton höher als der Rezitationston stehen soll. Und hieraus ergibt sich das Problem, daß die folgende Neume, im Gradualbuch ein *pes subbipunctatus*, notwendig die Töne *cdcG* als Bezeichnetes haben müßte: hier aber, in der „Übertragung“ kenntlich gemacht, notiert St. Gallen anders, nämlich eine *lange virga + climacus*; der Anfang mit

*virga* nach der *virga + s* bedeutet aber, daß der mit der zweiten *virga* bezeichnete Ton zumindest auf gleicher Tonhöhe stehen muß. Genau dieser Angabe aber widerspricht die oben notierte „Übertragung“ — auch hieraus wird wahrscheinlich gemacht, daß St. Gallen an dieser, und nur an dieser Stelle auf *h* „notiert“, d. h. das Gemeinte einer Rezitation auf dem Ton *h* deutlich machen will — mit den eben verfügbaren Mitteln, hier also dem Unterschied von *tractulus/punctum* und *virga* als Einzelzeichen, der Folge der Zeichen und Zusatzbuchstaben.

In Metz<sup>37</sup> dagegen findet sich, mit gleichem Ergebnis, auf *honorabo* ein Quilisma:



Ob der liquescente *torculus* am Schluß wirklich so lautet, ist natürlich fraglich, wie natürlich auch nicht mit Sicherheit zu erkennen ist, ob der *tractulus* auf *honorabo* Tonrepetition oder tiefere Lage meinen könnte, ob also *c* oder *d* gemeint ist. Wie gesagt kann auch die *virga* in St. Gallen auf *eius*, der erste Ton des Melismas, darauf verweisen, daß die Rezitation der Formel (vgl. auch z. B. im gleichen Tract. den anschließenden Vers, *Dominus contereus bella*), tatsächlich auf *h* erfolgt sein könnte; jedenfalls wäre diese „Übertragung“ die plausible Vermittlung zwischen der Fassung des Gradualbuchs, die auch die des Meßtonars von Montpellier und von Sarum (et al.) ist, und der von St. Gallen, Chartres und Benevent, sowie, gelegentlich, aber nicht etwa zufällig, sondern bewußt so komponiert oder eingesetzt, in St. Yrieux:



Wie zu sehen, geschieht hier, worauf noch einzugehen ist, die Akzentbeachtung in der „üblichen“, d. h. vom Gradualbuch, von Sarum und Montpellier gewählten Weise der Rezitation ebenso wie in der, vielleicht!, älteren, z. B. in Chartres, St. Gallen, Benevent und St. Yrieux überlieferten Form identisch mit *frangulus*, wobei Metz gelegentlich auch einen *pes* notiert; meist aber stimmen Metz und St. Gallen in der Wahl dieser Neume zum Ausdruck der Bewegung *hc/ab* überein — damit also ist ein weiteres Schriftmerkmal zu finden, das die Interpretation der Lage der Rezitation nach der „*oriscus*-Formel“ betrifft, weshalb hier auch auf dieses Merkmal hinzuweisen ist: Wenn in diesem Rezitativ Ak-

<sup>37</sup>Es sei nochmals betont — zur Vermeidung böswilliger „Mißverständnisse“ —, daß diese Ausdrücke als Siglen sich nur auf die im *Graduale Triplex* dargelegten adiastematischen Neumierungen beziehen, und daß methodisch vor Abgabe eines auch nur vorläufigen Urteils natürlich Absicherungen in Hinblick auf die Gesamtüberlieferung stattfinden müßten; wenn dies Pfisterer, dem die Sammlung von Stäblein zugänglich war, nicht tut, mögen die knappen Hinweise wenigstens als Andeutungen genügen.

zentbeachtung stattfindet, wird diese durch *frangulus* notiert, Metz, wie gesagt, ist nicht ganz konsequent (ein Hinweis auf bereits schwindende Bedeutung des Bezeichneten dieser Neume<sup>38</sup>?).

<sup>38</sup>Wenn Chartres, vgl. *PM XI*, keinen Unterschied im Zeichen für Quilisma und *frangulus* macht, muß man daraus notwendig auch auf Gleichheit des Bezeichneten schließen, ohne daß man klar rekonstruieren könnte, wie dieses Bezeichnete eigentlich bestimmt gewesen sein kann. Der jeweilige Kontext ist kaum so eindeutig differenziert, daß der Gebrauch eines Neumenzeichens zwei verschiedene Bezeichnete „erzeugt“ haben könnte, bzw. daß dies eine sinnvolle Hypothese für diese Reduktion der Anzahl von Neumenzeichen in Chartres wäre: Man wird wohl ein gemeinsames Merkmal in beiden, in den anderen Schriften graphisch, d. h. zeichenmäßig klar differenzierten Bezeichneten voraussetzen müssen, das in irgendeiner Weise zu einem einheitlichen, übergeordneten und dann als eigentlich verstandenen Bezeichneten eines Zeichens werden konnte; damit wird auch wahrscheinlich, daß *Halbtonschritt nach oben* nicht das eigentliche Bezeichnete des *frangulus* gewesen sein muß, es könnte auch eine Art melischer Bewegung mit Ähnlichkeit zum *quilisma* vorgelegen haben, z. B. irgendetwas „Gutturales“, so daß der *Halbtonschritt* beim *frangulus* nicht als eigentliches Bezeichnetes verstanden werden mußte, wohl aber eine damit durchweg verbundene Kontetbedingung — so wird man wohl im Int. *Populus Sion* den *frangulus* auf *salvandas* als *ab* lesen müssen:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves are aligned with the text 'ad salvan-das gen-tes' written below them. The AR staff features a highly ornate notation with many small, square neumes and frequent, sharp upward and downward strokes, creating a 'rollierend' (rolling) effect. The Greg staff uses a much simpler notation with larger, more distinct neumes and fewer, smoother strokes. The text is written in a Gothic-style font with hyphens between syllables.

Zur Unterhaltung des Lesers sei der Kontext zusammen mit der Version von AR zitiert: AR erweist hier wieder einmal seine Ornamentiertheit, z. T. mit „rollierenden“ Floskeln, die für den Stil von Greg, im Allgemeinen, nicht vorstellbar sind (z. B. auf *gentes*). Wenn AR die Kadenz auf *salvandas* mit einem zweiten großen Abstieg einleitet, dürfte nicht nur eine Auszierung des in Greg gegebenen Gerüsts vorliegen, sondern, in Greg, eine bewußte tonräumlich andere Disposition: Der folgende Abschnitt erreicht den Höchstton *f*, der in Greg viermal, in AR aber dreizehnmal, z. T. in etwas langweilig wiederholten Floskeln auftritt — es ginge nicht an, diese deutliche Ökonomie im Umgang mit Extremtönen, wie sie für Greg typisch ist, als klares Stilmerkmal einfach zu ignorieren (vgl. auch L. Dobszay, *An Old Responsory, Ars musica — Musica sacra*, Ottawa 2008, edd. D. Hiley and G. Kiss, S. 170, wo eine Variante gegeben wird; gewisse, besonders auffällige Varianten des Responsorium wie auch des zitierten Introitus könnten auf Probleme mit „Chromatik“ hinweisen. z. B. der Unterschied eines Schlusses auf *a* oder *G*: Daß der Binnenschluß auf *a* im Zitat in AR wesentlich sein soll, kann gefragt werden, weil AR offenbar öfter Zäsurtöne zu überbinden scheint, Schlußton könnte also auch *G* gewesen sein — die z. B. ib., S. 182 ff., wiedergegebenen Varianten lassen sich leicht als ornamentale, nicht wesentliche

Diese Verwendung einer nicht gerade häufig auftretenden „Zierneume“ — in St. Gallen als *virga* nebst direkt angeschriebenen waagrechten, etwas geschlängelten Strichlein geschrieben, in Metz aber wie ein *salicus* mit „fehlender“ Schluß*virga*, müßte natürlich weitere Untersuchungen voraussetzen, ehe man Altersbestimmungen anhand gelegentlicher Rezitation auf *h* an dieser und nur dieser Stelle der „betroffenen“ Tractus endgültig vornimmt. Das kann hier natürlich nicht durchgeführt werden, bemerkenswert ist aber doch, daß z. B. im hinsichtlich Rezitation vergleichbaren Anfang des Int. *In nomine Domini*, des 3. Tons ebenfalls ein *frangulus* auf *Domini* erscheint<sup>39</sup> — hier für einmal in Metz ein *kurzer pes* (St. Gallen setzt sehr oft ein *c* zum *frangulus*)—, und überlieferungsmäßig der gleiche Befund wie bei den Tractus zu beobachten ist, s. u.

Man könnte versuchen, aus der in St. Gallen und Metz recht verschiedenen graphischen Gestalt Rückschlüsse auf das Bezeichnete zu ziehen und beachten, daß die Opposition zum Bezeichneten eines *pes* besteht, daß also eine Zusatzbedeutung vorliegen muß. Daß das Bezeichnete in Metz und St. Gallen — soweit nicht mehr nur noch graphische Tradition vorliegt, denn die Neume „verliert“ sich in Liniennotationen — identisch ist, darf vorausgesetzt werden, sodaß man das wagrechte etwas „geschlängelte“ Strichlein in St. Gallen mit dem *cap*, dem mittleren Zeichen der Komplexneume, im St. Galler *salicus* gleichsetzen darf<sup>40</sup>. Hinzu kommt noch die graphische Identität zum *pressus*, der auch in Metz mit Verwendung des gleichen Zeichens kombiniert notiert wird. Ob noch ein Bezug zum *oriscus* vorliegen könnte, was angesichts der Graphie in Metz nicht ausgeschlossen scheint, ist in der St. Galler Schreibung nicht zu erkennen, wobei natürlich die Leistungsfähigkeit der Entwickler bzw. regionalen Weiterentwickler der Notations„dialekte“ aus verschiedenen Gründen zu im einzelnen kontextbedingten, klare graphische Opposition schaffenden

---

Verschiedenheiten klassifizieren: Natürlich wäre eine Klassifikation solcher Differenzen der Überlieferung ein Desiderat; *bbdcb ede* wird man kaum als wesentlich verschieden von *bdc b ede* ansehen können, verschiedene Töne von Binnenschlüssen dagegen sind, wenn nicht Versehen vorliegen, als essentiell zu betrachten). Sicher sind dies Überlegungen, die etwas schwierig anzustellen sind, zumal wenn man die drei wesentlichen Ebenen des Zeichens, Bezeichneten und Gemeinten zu unterscheiden nicht für notwendig hält bzw., in Musikwissenschaft wohl eher, nicht kennt. Das wesentliche Problem liegt darin, daß dieses eigentliche Bezeichnete natürlich in irgendeiner, nie mehr rekonstruierbaren Ausführungsart gelegen haben kann.

<sup>39</sup>Eine Parallele zur „*oriscus*-Formel“ findet sich hier zum Schluß der Antiphon, auf *ideo*, allerdings nicht mit *oriscus*, denn (?) die Tonfolge ist *FĒGa G G Ga G G G ...*, also ohne Halbton, allerdings ist die Situation hinsichtlich der anschließenden Rezitation auf *G* (bis eben auf die Lage des Halbtons) identisch, auch in der Notation, mit der an den angesprochenen Stellen in Tractus des 8. Tons.

<sup>40</sup>Die Verwandtschaft des Bezeichneten wird im Off. *Ad Te Domine levavi*, im 2. Vers, wo auf *custodi animam* die Melik *F EFG GE EFG F* jeweils mit *salicus EFG* notiert wird, vgl. dazu im vorangehenden Vers auf *et Te sustineo*, wo „nur“ der *frangulus EF* auftritt.

Noch deutlicher wird dies im Off. *Confortamini* im 2. Vers auf *Non pusillum vobis certamen praestare*:

graphischen Veränderungen zu einer, möglichen, ursprünglichen Form fähig war (ein *frangulus* nur notiert als *virga + cap*, nämlich dem mittleren *cap* des *salicus*, wäre leicht zu verwechseln mit einer liqueszentifizierten *virga*, das *cap* alleine — falls Beziehungen zum Bezeichneten des *oriscus* bestehen sollten — wäre sehr leicht mit einem liqueszentifizierten *tractulus* zu verwechseln; auf derartige Möglichkeiten müßte man achten, wollte man dem Bezeichneten des *frangulus* wenigstens hinsichtlich Verwandtschaft mit anderen Komplexneumen auf graphischer Ebene näherkommen — daß hier mit Sicherheit keine Analogie der Zeichengestalt zum Bezeichneten vorliegen kann, wird man mit Sicherheit auch nicht einfach voraussetzen können; es sei denn, was aber wie angesprochen wieder Probleme bietet, ein zumindest wesentlicher „Bestandteil“ des Bezeichneten läge im Bezug zum Halbton).

Hier interessiert das weniger, von Interesse aber ist eine eventuelle Beziehung zum Halbtonschritt, wobei jedoch Oppositionen zu beachten sind, wie z. B. in der Com. *Adversum me* z. B. auf *qui bibebant vinum*:

et in me psal-le-bant, qui bi-be-bant vi-num:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The AR staff has a more complex, rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, while the Greg staff has a simpler, more regular pattern of square neumes. Below the staves, the Latin text 'et in me psal-le-bant, qui bi-be-bant vi-num:' is written, with the words aligned under the corresponding neumes.

Ob die Fassungen hier parallelisierbar sind, sei dahingestellt, von Interesse für die ge-

Numpu-sil-lum vo-bis cer-ta-men prae-sta-re

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The AR staff has a very simple, regular pattern of square neumes, while the Greg staff has a more complex pattern with many eighth and sixteenth notes. Below the staves, the Latin text 'Numpu-sil-lum vo-bis cer-ta-men prae-sta-re' is written, with the words aligned under the corresponding neumes.

Es ist anzunehmen, daß der *salicus* hier wie eine Verstärkung des *frangulus* gemeint sein dürfte — allerdings macht das Beispiel auch deutlich, daß die betreffende „Zierneume“ im *frangulus* den Ton über dem Halbton, im *salicus* aber den unter dem Halbton bezeichnet. Die Identität der Fassungen ist hier eindeutig — Greg beachtet den Akzent, wobei wie bemerkt zu beachten ist, daß der *epiphonus EF* auf *pussillum* die liqueszente Form des *frangulus* ist, der nämlich keine eigene liqueszente Form besitzt. Die am Schluß vom Offertoriale verschiedene Version — Rezitation weiter auf *E* — ergibt sich aus der Beibehaltung des *tractulus* in St. Gallen — ob damit die Variierung des Rezitationstons früher oder später zu datieren ist, dürfte nicht entscheidbar sein. Auch Chartres, *PM XI*, scheint auf *E* zu rezitieren.

stellte Frage ist, daß der *frangulus* — in Metz wie in St. Gallen — ausschließlich für die letzte Bewegung *ab* verwandt wird (auf dem deshalb unterstrichenen *vinum*): Der *frangulus* hat also nicht notwendig etwa als Bezeichnetes nur *Halbtonschritt nach oben*, womit aber nicht auszuschließen ist, daß sein Bezeichnetes irgendeine Affinität zum Geschehen *Halbtonschritt nach oben* gehabt haben könnte, denn es könnte sein, daß die gemeinte Melodik in Greg auf *bibebant* einen Ganzton gesungen hat! Diese Möglichkeit wäre zu beachten, wenn man nach möglichen zeichenmäßigen Oppositionen sucht, was methodisch unabdingbar ist. Von Interesse für die Frage nach dem Alter der Rezitation auf *h* oder auf *c* an der angesprochenen Stelle der Tractus des 8. Tons jedenfalls ist die Frage wesentlich, ob der Kontext *c c c hc c c c* mit der Neume eher verbunden erscheint als der *h h h hc h h h*, bzw. natürlich „umgekehrt“, und das heißt aber auch die Frage, ob ein — eventueller! — sekundärer Eingriff, der die Rezitation von *h* nach *c* „gehoben“ haben könnte, aus dem Grund einer bestimmten Affinität des *frangulus* zur *hc*-Folge etwa die, eventuelle!, Mittransposition der Akzentbeachtung verhindert haben könnte, worauf noch einzugehen ist: Es ist doch bemerkenswert, daß eine als nach der Rezeption von Greg in Benevent erfolgt gesetzte, also sekundäre Transposition der als ursprünglich bewerteten, weil in Benevent überlieferten Rezitation an der betrachteten Stelle der Tractus achter Tonart von *h* nach *c* ausgerechnet die Akzentbeachtung nicht mittransponiert haben soll; immerhin dürfte dieser Umstand bei solchen Datierungsdeutungen nicht ganz unbeachtet bleiben<sup>41</sup>.

Man wird dies aber wohl nicht entscheiden können, das Gemeinte der melischen Be-

<sup>41</sup>Zum *frangulus*, zur *b/h* bei Hucbald und der Bedeutung der Halbtonlage für die Tonalitätsklassifikation Auf ein bemerkenswertes Beispiel, in dem die neuere, rationale Tradition einen initialen *frangulus* durch *bistrophæ* ausdrückt (Montpellier und das Gradualbuch) macht das Vorwort zu *PM XI*, S. 108 ff., im Zusammenhang mit der Diskussion der Entsprechungen des *frangulus/virga strata* in Chartres aufmerksam, nämlich in der *Comm. Vox in Rama*:

AR

Greg

Vox in Ra-ma au-di-ta est plo-ra-tus et

AR

Greg

u-lu-la-tus:

---

Die *frangulus* Neume ist wieder nach Metzger Art notiert, obwohl sonst die St. Gallischen Neumen verwandt werden — der Anfang ist natürlich unter Voraussetzung, daß der *frangulus hc* bedeutet, rekonstruiert. Der *frangulus* zu Anfang wie auf *ululatus* hat übrigens den Zusatzbuchstaben *t*, sonst häufig *c* — auch hier ist der *frangulus* also nicht nur zur Akzentwiedergabe verwandt, seine Verwendung ist hier im Rahmen der 7. Tonart; es gibt also keine erkennbare Präferenz etwa der entsprechenden Akzentbeachtung oder überhaupt Nutzung des *frangulus/virga strata* innert rezitativischem Bezug.

Der Unterschied zu AR ist deshalb auffällig, weil AR bei *final* anderer Tonart, 7. in Greg, 3. oder 4. in AR (geht bis *C* nach unten und bis *c* nach oben, Greg von *E* bzw. *e*) auf gewisse Zeit sozusagen systematisch eine Quint tiefer notiert ist, bei nicht völlig unvergleichbarer Kontur: Besonders die Rezitationspassage auf *in Rama audita est* fällt hier auf, wogegen *ululatus* beim ersten Blick nicht (mehr) vergleichbar erscheint, immerhin aber gleichen Schluß aufweist (modulo Quintransposition!). AR ist schon zu Anfang durch ein Melisma charakterisiert, Greg beginnt, für einmal, nicht tonal auf *finalis G*, sondern in Terzlage — um erst im zweiten Abschnitt durch Erweiterung des Tonraums nach unten als klarer Teil der Gesamtdisposition auf *filios suos* die Tonika zu erreichen, in sozusagen zwei Schritten, einmal *de h* dann *d G ...*, die Erweiterung des Tonraums geschieht durch Betonung des Gesamtumfangs, also vom Höchstton aus, der letzte Abschnitt erreicht dann nur noch *d* und natürlich die Tonika (die Fassung des Gradualbuchs zu Anfang auf *Vox* mit *dd* fällt auf, man würde *cc* erwarten; tonal gesehen liegt allerdings *d* nahe, was aber sollte da ein *frangulus*, etwa *cdes* bezeichnen? wahrscheinlich doch wohl nicht). Der *climacus FED* in AR auf *ploratus et* könnte Verzierung von *F* sein, so daß die Kontur auch hier gewahrt wäre. Auch wenn man die jeweiligen Extremtöne auf *ululatus* beachtet, fällt eine Vergleichbarkeit (modulo Transposition und Verzierung in AR) auf: Höchstton ist *d* bzw. *G*, Tiefstton *E* bzw. *h*. Die Annahme ist also sinnvoll, daß AR hier, wahrscheinlich sekundär, ausgezert hat. Daß AR eine entsprechende eigenständige Entwicklung genommen haben kann, ist eigentlich zu erwarten, hier also in einer Auszierung; nur muß nicht etwa deshalb AR von Greg abgeleitet werden.

Auffällig ist aber eben die Transposition, bei, wie angesprochen, vergleichbarer Kontur: Liegt hier einmal ein Fall vor, bei dem deutlich wird, daß Greg auch zu einer anderen tonartlichen Bestimmung hätte klassifiziert werden können, denn die Tonart in AR erscheint nicht abwegig. Daß auch dieses Beispiel verschiedener Tonartzuweisung bei nicht grundsätzlich unterschiedlicher Kontur, wenigstens in dem mitgeteilten Abschnitt, in beiden Fassungen für die Bewertung des Vorgangs der (tonalen, mit der intervallisch skalischen natürlich verbundenen, methodisch aber zu unterscheidenden) Rationalisierung nicht ganz ohne Interesse sein dürfte, also beachtet werden müßte, will man darüber diskutieren, ist augenscheinlich. Es könnte ja sein, daß hier einmal sozusagen zufällig und unsystematisch erkennbar wird, daß die Melodie nicht notwendig, und vielleicht auch nicht ohne Zwang für die Kadenzen u. ä. tonal festgelegt worden sein könnte, d. h. vielleicht auch anders hätte klassifiziert werden können (man beachte u. die Bemerkungen zu der Vorstellung von Fiona McAlpine in der Anmerkung zur Naivität als Mittel der Arbeitersparnis). Die Bedeutung des *frangulus* wird auch hier bestätigt, womit die Annahme, daß die genannten Tractus-Passagen durchgehend auf *h h hc h h ...* rezitiert wurden, weiter bestärkt

wegung *hc* ist eindeutig, damit ist aber auch klar, daß eine — eventuelle! (nämlich von Pfisterer so postuliert, aber nicht weiter nachgeprüft) — solche Transposition der Rezi-

---

wird, und die Frage intensiviert, warum man überhaupt und wann genau auf die Ersetzung von *h* durch *c* in eben diesen Stellen gekommen sein könnte — liegt hier doch ein zentrales Problem für Vorstellungen von Tonalität vor, die durch relative Lage bzw. Lagen des Halbtons bzw. der Halbtöne bestimmt worden sein soll. Man könnte z. B. beachten, daß Hucbald für die mit *finalis F* klassifizierten Melodien nicht etwa das Bestehen von *b* allein bemerkt, sondern das Auftreten beider alternativen Töne in jeweils einer Melodie — „tonal“ wäre hier also das Neben- oder Miteinander das wesentliche Merkmal für die tonale Klassifikation (ed. Chartier, S. 192, 1: *Cuius tetrachordi exempla per omnes modos vel tonos se frequentius offerant, tamen praecipue in autentico triti vel plagis eius, ita ubique perspici possunt, (nämlich beide Tetrachorde) ut vix ali-quod melum in eis absque horum permixtione tetrachordorum, sinemenon scl. et diezeugmenon repperiatur.* Es geht, dies sei wiederholt, um die *permixtio horum* (scl. *amborum*) *tetrachordorum!* Diese ist für die Melodien wichtig, Hucbald sagt kein Wort über etwaige Vermeidung des Tritonus über der Tonika bei Konzentration auf das *τετραχόρδον διαζευγμένον!* Vielleicht sollte man diesen Umstand nicht ganz unbeachtet lassen: In der Comm. *Iustus Dominus* z. B. dürfte das, einmalige, Auftreten von *b* zum Schluß der intervallischen Identität geschuldet sein: *ahchG abaG FGaGFG ...*, also dem Zusammenhang zwischen erster und zweiter Neume, nicht aber irgendwelchen „tonalen“ Vorstellungsmodellen.

Es ist vielleicht für solche Tonalitätsvorstellungen nicht ganz ohne Interesse, daß Hucbald für den Int. *Statuit* hinsichtlich der bekannten Initialformel des 1. Tons klar das *b* postuliert, was auch für *Dominus* gilt, daß er aber da, wo das Gradualbuch bzw. seine rationalen Quellen eine *bistropa* auf *c* notiert, von *h* spricht: wobei noch eine andere bemerkenswerte Differenz zur rationalen Überlieferung erscheint, ed. Chartier, S. 180, 17: *Iam vero sillaba .do. ... in diezeugmenon se subrigente, rursus sillaba .mi. ... in sinemenon infra relabitur. Item sillaba .tes. ... et .se. ... sinnemenon. .sit. ... et .sa. ... diezeugmenon. Rursus .ni. ... sinemenon sibi vindicant alternatim...*

Einmal treten nach Hucbald damit *b/h* in direkter Nachbarschaft, nämlich auf einem Wort auf, zum anderen wird wie gesagt zweimal eine *bivirga cc* als *h* gelesen. Der Tonbuchstabe *s* in St. Gallen auf *Dominus* weisen arauf hin, daß „schon“ (?) St. Gallen offenbar *h* durch *c* ersetzt; die beiden *bivirgae* auf *sit illi sacerdotii* können eigentlich nur auf *c* verweisen (*b* jedenfalls verbietet auch Hucbald) — ganz so trivial dürften die „chromatischen“ Stellen und Überlieferungsunterschiede nicht gewesen sein. Im Gegensatz zur Angabe von Hucbald ist *dignitas* in rationaler Überlieferung nicht *aba*, sondern *aha* notiert.

Fragen könnte man natürlich noch, ja sollte es wenigstens heuristisch tun: Warum spricht Hucbald nicht auch von anderer, echter Chromatik (immer im modernen Sinne verwandt)? Dafür bot das antike System eben keine Möglichkeit, es sei denn über die *τόνοι*, die aber offenbar weitgehend unverstanden blieben (man hätte schon von Cassiodor einen Hinweis erhalten können); damit aber gibt es keine Möglichkeit, solche Töne überhaupt finden oder bemerken zu können — die *Scolica Enchiriadis* immerhin weisen auf mehr Möglichkeiten hin, als sie heute noch greifbar sind.

tation von *h* nach *c*, die dann, auffälligerweise die Akzenbeachtung, *hc*, stehen ließ, also nicht transponierte, ausschließlich in einer Zeit stattgefunden haben könnte, die das Bezeichnete des *frangulus* noch sozusagen produktiv wußte — in einer Zeit der Linienschrift dürfte das nicht mehr der Fall gewesen sein, und die gegenüber St. Gallen weniger strikte Bewahrung der Notierung mit *frangulus* läßt fragen, ob nicht vielleicht schon in dieser Zeit die Notation des *frangulus* im wesentlichen graphische Tradition gewesen sein könnte. Das Argument für eine frühe Rezeption von Greg in Benevent wegen dieser Rezitation auf *h* — nur an den betreffenden Stellen — wäre dann zusätzlich unbrauchbar (was es wegen des Auftretens beider Versionen in St. Yrieux von vornherein ist), denn wenn beide Versionen altersmäßig kaum unterschieden wären, wäre die Rezeption der einen oder der anderen Tradition in Benevent eher zufällig, d. h. vom „Zufall“ der benutzten Quelle abhängig; sie wäre aber nicht Folge einer im Norden erst später bewußt durchgeführten Veränderung (Transposition der Rezitation von *h* nach *c*), unter Belassung der Tonstufen des *frangulus*; einer Transposition, die wegen der frühen Rezeption von Greg in Benevent, „möglichst“ noch vor 800, von Benevent gar nicht mehr „mitbekommen“ worden sein könnte (im Übrigen ist auch nicht auszuschließen, daß Benevent sekundär vereinheitlicht, worauf noch einzugehen ist). Klar ist von vornherein: Wenn St. Gallen im 10. Jh. an der von Pfisterer als Beweis für eine Rezeption von Greg in Benevent vor 840 angeführten Stelle genau wie Benevent singt, ist der Beweis hinfällig; das Gleiche gilt für entsprechende Parallelen in Chartres, worauf noch einzugehen ist: Ein Merkmal der Melodie, das im „Norden“ im 10. Jh. geläufig überliefert wird, kann ersichtlich unmöglich als Beweis dafür angeführt werden, daß Greg in Benevent schon zu Anfang des 9., möglichst schon des späten 8. Jh. rezipiert worden sein müsse. Auch das offensichtliche Fehlen eines Zeichens für den in St. Gallen und Metz ausreichend oft belegten *frangulus* in Benevent erscheint auch nicht gerade als Nachweis einer besonders frühen Rezeption, auch wenn Pfisterer bei seiner Betrachtung diese Neume ebenso wie die Initialformel für nicht beachtenswert hält<sup>42</sup>.

<sup>42</sup>**Zur *frangulus*-Neume** Wie bemerkt, was aus der Quadratnotation nicht erkennbar ist, notiert St. Gallen die Akzentbeachtung im Rezitativ, wie, meistens, auch Metz, mit *frangulus*, eine Neume, deren statistische Untersuchung ihrer Seltenheit wegen, etwas mühsam ist; es ist klar, daß man mit so großen Gedankengängen wie Pfisterer sich derartiger Quisquilien nicht annehmen kann; als Hinweis auf die Möglichkeiten seien deshalb hier nur ein paar Beispiele angeführt, die an den meisten Stellen einen Bezug zum, eventuell spezifisch, Bezeichneten eines zweitönigen Aufstiegs *hc* bzw. *ab* oder *EF* erkennen lassen — wobei diese relative Häufigkeit natürlich kein Beweis dafür ist, daß genau dieses melische Bezeichnete, *Halbtonaufstieg*, auch wirklich das alleinige Bezeichnete sein muß, denn, z. B., sehr häufig erscheint dazu noch der Buchstabe *c* geschrieben — Halbtonschritte könnten also auch öfter einmal *schnell* ausgeführt worden sein bzw. primär dieses rhythmische Bezeichnete gehabt haben, denn es gibt melische „Ausnahmen“.. bzw. Oppositionen, z. B. im Off. *Confitebor Domino*, wo die Akzentbeachtung *ab* durch *kurzen pes* notiert wird — wenn im 2. Vers *salvum* mit liqueszentem, „diminutiven“, *pes* notiert wird, ist zu beobachten, daß der *frangulus* selbst nicht liqueszentifiziert werden kann, also ein „liqueszenter *frangulus*“ immer als reine Liqueszenz notiert wird. Im Off. *Ad Te Domine levavi*, zu Ende des

1. Versus notiert St. Gallen auf *et Te sustinui* einmal *frangulus EF*, Metz dagegen *kurzen pes*. In einem Komplex notiert St. Gallen im Off. *Deus enim* im 1. Vers auf *regnavit* einen *langen pes EF*; Oppositionen gibt es also, wenn auch vielleicht nicht gerade zahlreich.

An der genannten Stelle im Rezitativ aber dürfte die Bedeutung *hc* sicher sein, weshalb der dann in St. Gallen regelmäßig folgende *tractulus* ein zusätzlicher deutlicher Hinweis auf das Gemeinte des Rezitationstons *h* ist, *frangulus*, *tractulus* also als *hc h* zu lesen ist (von *Gemeintem* wird hier gesprochen, weil die adiastematischen Neumen — *exceptis excipiendis*, wie vielleicht eben beim *frangulus* — das Bezeichnete *Halb-* oder *Ganzton* nicht haben können). Dies ist voll kompatibel mit der hier gegebenen Interpretation.

Betrachtet man ein paar Beispiele, findet man für die gestellte Frage nach der Art der Rezitation nicht ganz uninteressante Beispiele. So, was man beachten könnte, will man über die Rezitation in der antiphonalen Meßpsalmodie des 3. Tons, s. u., sprechen, findet man den *frangulus* angewandt in der Psalmodie des Int. *Liberator meus* in der 2. Vershälfte auf *firmamentum meum, et refugium* (vgl. 1.1.2.2 auf Seite 112): Bis zum *frangulus* werden die Töne durch *virga* notiert, so daß das Gemeinte einer Rezitation auf *c* nicht gerade unwahrscheinlich ist. Nach dem *frangulus* aber folgen drei *tractuli*, dies meint eindeutig einen nach dem *frangulus* tieferen Ton, der nur *h* sein kann; statt der primitiven Rezitation nur auf *c* findet man offenbar Nutzung des Wortakzents *meum* eben durch *frangulus* und danach Rezitation auf *h* — also, es gibt schon verschiedene Möglichkeiten des Prinzips der Abwechslung selbst in so formelhaften Melodien. Damit ist übrigens die Möglichkeit einer durchgehenden Rezitation auf *h* nicht notwendig eine sehr alte Erscheinung, worauf noch einzugehen ist.

In vergleichbarer Weise erscheint der *frangulus* im Int. der 8. Tonart, *Domine ne longe* in der Antiphon auf *ad defensionem* (auch in Metz); auch danach folgt ein *tractulus*, also ein tieferer Ton: Statt wie im Gradualbuch *GaG GD G ac hc c ch* zu lesen, würde man wohl besser *GaG GD D ac hc h ch* lesen, zumal bei der letzten *clivis* ein *a* dazugeschrieben ist (danach folgt *tristropa*): Auch hier gilt also, daß die Rezitationstöne durchaus einmal „ersetzt“ werden konnten, ohne daß ihre strukturelle Funktion davon betroffen war — die Entscheidung, wie oben angesprochen, an vergleichbarer Stelle in Tract. der 8. Tonart auch einmal *h* zu rezitieren, hat also keine große Bedeutung für die Rolle der *tuba c* in dieser Tonart im Allgemeinen.

Wenn man im Int. *Exspecta Dominum* in der Antiphon für die Töne *ad c hc adc cc* die Neumenfolge *pes tractulus frangulus torculus bistropa* liest (Metz hat hier *kurzen pes*), ist eine „Halbtonbindung“ des *frangulus* auch gegeben; hier als „Betonung“ von *et confortetur cor tuum* — *tuum* hat den höheren Ton — der *frangulus* bezeichnet hier also einen „von unten“ erreichten „Akzent“.

Wenn der *frangulus* in der Tonfolge *cc dccaGah a* erscheint (im Grad. *Discerne causam*; Metz hat *kurzen pes*), liegt es nahe, auf *ab* als Gemeintes zu schließen — denn in der Formel (Apel)  $F_1$  der Tractus des 2. Tons erscheint der *frangulus* wieder ausdrücklich für die Folge *CC EF DD* (kann hier allerdings auch durch liqueszenten *pes* bzw. durch „normalen“ *pes* wiedergegeben werden; Metz schreibt diesen „Ersatz“ wie gesagt merklich öfter als St. Gallen; z. B. im Tract. *Deus, Deus* zu Anfang des 5. Versus). Im Off. *Benedixisti* im Responsum auf *avertisti* findet sich für die Folge *D G aGah a a a a* ebenfalls, nur in St. Gallen, der *frangulus* (für die unterstrichene

Tonfolge; im Off. *Domine fac* im Responsum auf *quia suavis* für die Tonfolge *cha hch aG a GF* wird man *ab* folgern müssen, in Metz wie in St. Gallen durch *frangulus* angezeigt). Die Parallele zum Auftreten in den Tractus 8. Tonart ist klar — es könnte eben auch den anderen Fall geben, daß der *frangulus* die Akzentbeachtung „von unten“ bezeichnen kann. Problematisch in Hinblick auf den — eventuellen! — Halbtonbezug des *frangulus* werden Fälle wie im Int. *Veni et ostende*, wo, nur in St. Gallen — wenn in Metz komplexere Neumen möglich sind, hier ein viertöniger *scandicus*, scheint der *frangulus* zu weichen —, die Tonfolge *ACDE D* mit *frangulus* notiert wird; *problematisch* deshalb, weil man annehmen könnte, daß *ACDEs* gesungen worden sein könnte (natürlich auch in Parallelen wie zum Anfang des Int. *Ecce advenit*, nur in St. Gallen überliefert, weshalb auch eine vor allem nur noch graphische Tradition vorliegen könnte), oder im Int. *Exsurge* auf *in finem*: *quare faciem*, wo Metz wieder eine „normale“ Komplexneume schreiben kann — sollte man hier wirklich *as* als Gemeintes annehmen? Wahrscheinlich ist das nicht, zumal in Hinblick auf darauf folgendes *Ga* in Metz und St. Gallen als *langer pes* notiert.

Klar, um noch ein paar Beispiele zu nennen, ist der Einsatz „für“ Halbtonschritt nach oben im Grad. *Benedictus, qui venit* auf *in nomine*, Metz kann eine Komplexneume notieren, für *F GaGab* (es liegt keine Formel vor, das Grad. ist aber in allen *Sextuplex*-Hss. überliefert). Von Interesse für Oppositionen ist die Ant. *Iuxta vestibulum* auf *Parce Domine ... et ne dissipet ora clamantium*, weil auf *Parce* ein *salicus* für *aab* erscheint, auf *Domine* für *ab* ein *langer pes* und auf *ora* eben ein *frangulus ab* — dies, wie die nicht seltenen Zufügungen von *c* in St. Gallen könnte auf ein nur rhythmisches Bezeichnetes hinweisen, allerdings wäre dafür der *kurze pes* zuständig, so daß eben noch eine weitere oder eigentliche Bedeutung bestehen muß.

Merkwürdig wieder ist das Auftreten des *frangulus* in der Comm. *Servite Domino* auf *ne pereatis de via*, denn da findet sich im Gradualbuch eine *bistropa* auf *G!* Metz wie St. Gallen schreiben *frangulus* — war hier ein *fis* gemeint? Darf man so etwas fragen?

In Hinblick auf das von Pfisterer entdeckte (?) Problem, daß in Tract. des 8. Tons gelegentlich auch einmal auf *h* rezitiert werden kann (ohne daß davon die anderen, klar auf *c* rezitierenden Stellen — auch in Benevent — davon berührt wären), wäre vielleicht, wenn es auf Sorgfalt und nicht nur den Genius ankäme, einmal das Grad. *Exsurge Domine, non* des 3. Tons zu betrachten, wo man eine unterhaltsam ähnliche Bildung findet:

The image shows two staves of musical notation for the phrase "In con-ver-ten-do in i-mi-cum-me-um". The top staff is labeled "AR" and the bottom staff is labeled "Greg". Both staves use square neumes on a four-line red staff. The "AR" staff has a more complex, multi-note neume for "mi" (underlined in the text below), while the "Greg" staff has a simpler, single-note neume for "mi". The text below the staves is: "In con-ver-ten-do in i-mi-cum-me-um".

Die unterstrichene Silbe trägt den *frangulus*. Daß die Situation nicht ganz unähnlich der in den betrachteten Tractus ist, dürfte einleuchten: Nach dem *frangulus* folgt ein *tractulus*, keine *virga*, und vor dem *frangulus* folgen nach der *clivis ch* ebenfalls zwei *tractuli*, also vor dem *frangulus hc*. Natürlich könnte man, wenn man entsprechende Fragen aufstellt, nach der Überlieferung

Ob die Metzger Version analog zu interpretieren wäre, deren Notation durch die Verwendung des *tractulus* bzw. Verzicht auf die *virga* als silbisches Einzeltonzeichen weniger klar die (mögliche) Melodieform anzeigen kann, ist nicht klar zu erkennen, denkbar wäre aber, d. h. mit der Notation von Metz voll kompatibel, daß Metz so rezitiert hat, wie im Gradualbuch notiert bis auf den, höher führenden *quilismapes* auf *honorabo*: Auch

suchen — daß hier aber als Rezitation *h* gemeint sein kann, dürfte der „Übertragungsversuch“, analog den Tractus, zeigen können (das Gradualbuch rezitiert durchgehend auf *c*); nur ist damit natürlich nicht etwa die Rezitation auf *c* in diesem Versus insgesamt aufgehoben, wie, ebenfalls analog zu den betrachteten Tractus, der folgende Abschnitt *infirmabatur* klar belegt: Solche Rezitationswechsel scheinen also, aus verständlichen ästhetischen Gründen, durchaus möglich zu sein — das könnte man beachten. Man könnte auch beachten, daß AR hier, wieder wie üblich, durchgehend auf *c* rezitiert — was sehr wohl die ältere Fassung wiedergeben dürfte oder wenigstens könnte.

Von Interesse für die gestellte Frage könnte noch das Auftreten des *frangulus* in Zusammenhang eines Rezitativs im Off. *Benedictus es Domine ... tradas* sein, im Responsum, weil auch hier die Rezitation auf *c* betroffen ist, vgl. auch u., wo auf die Gesamtanlage in Bezug auf die Frage nach Lage der *tuba* eingegangen wird, 1.1.2.2 auf Seite 92 — es ist übrigens nicht ganz unwahrscheinlich, daß die „*oriscus*-Formel“ auch hier wie in den Tractus gedacht war, also nicht mit Tonrepetition, nur ist das ohne ausführliche Statistiken nicht zu begründen (die Notation in Chartres, *PM XI*, jedenfalls weist auf die aus den Tractus geläufige „*oriscus*-Formel“ hin; allerdings wäre in Hinblick auf die Lage des *oriscus* auch ein *d* als gemeinter Ton nicht undenkbar, der folgende *oriscus*, als Entsprechung zum *frangulus* liegt deutlich tiefer, wogegen die Rezitation auf *c* zu liegen scheint; Schwierigkeiten macht das *l* auf der „betonten“ *virga*):



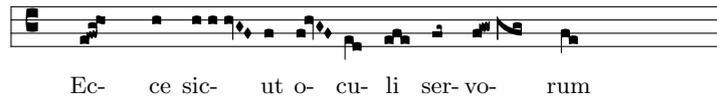
et non tra- das ca-lum-ni-an-ti-bus me

Der *frangulus hc* auf *et non tradas* wird hier zur Kennzeichnung wie in Metz als *punctum + oriscus* notiert. Die Stelle ist von Interesse, weil einmal die Neume auf *non* mit *oriscus* endet, was in Metz durch Hinzuschreiben von *a* zum *oriscus* Zeichen vielleicht „dessen“ Ton als *d* meint; zum anderen aber weil der *frangulus* hier eindeutig auch in St. Gallen erkennbar durch die *virgae* der Rezitation auf *c* den Akzent „von unten“, also ... *c hc c c c ...* beachtet. Auch diese Stelle müßte hinsichtlich der Überlieferung in Benevent, in Chartres, in St. Yrieux und in den vielen anderen Hss. untersucht werden, die dem Benutzer von Stäbleins Sammlung zugänglich sind — wenn man schon eine entsprechende These aufstellt. Wenn Pfisterer, der letzteres tut, aber darauf verzichtet, warum sollte Verf. sich eigentlich die — undankbare — Mühe machen?

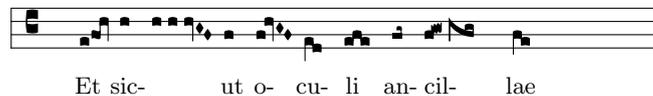
Nun es gibt noch zahlreiche Belege, die hier auszubreiten vielleicht weniger von Interesse ist, sie lassen aber insgesamt erkennen, daß eine Betrachtung der Neumen, mit denen eine vielleicht strittige oder auch „nur“ verschieden überlieferte Stelle notiert ist, zur Begründung von aufgestellten Thesen nicht ganz unnützlich ist, auch wenn sie die Fragen etwas komplexer erscheinen lassen (müssen).

diese Neume aber stört nicht die sonst vollkommene Kompatibilität des Bezeichneten der Metzger Notation mit der Version des Gradualbuchs, aber eben in gleicher Weise auch mit der von St. Gallen bzw. Benevent.

Es gibt ein gewisses Problem, das auch angesprochen werden soll, bevor zu den diastematischen Hss. gegriffen wird: Daß eine der beiden vergleichbaren oder „alternativen“ Intonationsformeln, nämlich die, die das Quilisma „ausläßt“, und „stattdessen“ einen *salicus* notiert, auf *c* bezogen ist (die andere ist der „nackte“ Quartsprung), scheint sich aus den folgenden *strophici* zu ergeben, z. B. im Tract. *Ad Te levavi*, im Vers *Et sicut oculi ancillae* gegenüber dem davor gesungenen Vers *Ecce sicut oculi servorum*, der mit der zitierten Formel begonnen wird — die melodische „Symmetrie“ ist natürlich Ergebnis der textlichen Parallele; und genau diese „Symmetrie“ läßt doch wieder die Frage stellen, ob die „*oriscus*-Formel“, d. h. trotz der oben angedeuteten „widersprechenden“ graphischen Hinweise, nicht doch auf *c* rezitiert — auf *Ecce* nicht *c* zu singen, verbietet eigentlich die angesprochene „Symmetrie“, die musikalische „Assonanz“, die eben der textlichen entspricht:



Dem entspricht der Anfang des anschließenden Versus:



Weil die Verwendung der angesprochenen Formeln gewissen Freiheiten unterliegt, kann man natürlich nicht die Form der jeweiligen Formel an sich, sondern nur die jeweilige Wahl der Formeln als ästhetisch gesteuerte kompositorische Entscheidung zu bewerten versuchen — was man dann aber auch tun sollte. Auf die Wiedergabe der, augmentativen, Liqueszenz des *porrectus cab* auf *ancillae* wurde verzichtet, sonst wurde versucht die Fassung von Metz und St. Gallen zu „übertragen“, die sich auf *ancillae* bzw. *servorum* von der des Gradualbuchs durch einen Ton weniger unterscheidet. Mit dieser klaren Parallele aber scheint ein Hinweis darauf gegeben zu sein, daß auch die zitierte Formel, d. h. das in der St. Gallischen Notation Gemeinte, doch auf *c* rezitiert worden sein könnte, sonst hätte wenigstens St. Gallen das *punctum* auf *Ecce* mit *s* o. ä. spezifizieren müssen: Es besteht also ein Dilemma (W. Apel benennt beide Formeln unterschiedslos als  $G_8$ ).

Übrigens findet sich eine Parallele im letzten Vers des gleichen Tractus, zu Anfang und, aber variiert hinsichtlich der Lage des Quilisma, im zweiten Initium, das sogar noch zusätzlich anschließend, sozusagen als eigentliches Initium auf den ersten Akzent, das „springende“ Initium verwendet:

Mi-se-re-re-no-bis Do-mi-ne

mi-se-re-re-no-bis. . . .

Im ersten *miserere* könnte man erwarten, den die Rezitation repräsentierenden *tractulus* in St. Gallen als *c* interpretieren zu müssen, was das angedeutete Dilemma bestätigt — es sei denn, man erlaubt eine solche Variante, oder doch einen tieferen Ton, also (ganz im Sinne von Goethe: ... *und froh ist, wenn er Regenwürmer findet* ...):

Mi-se-re-re-no-bis

Damit hätte man zwischen dem Anfang von *Ecce sicut oculi* und *Et sicut oculi* nicht nur den Unterschied der Initialformel, sondern auch noch den des danach folgenden Tones — daß man die gemeinte Melodie eben doch im Sinne des letzten Notenbeispiels zu verstehen haben dürfte, zeigt die Hs. von St. Yrieux, die hier genau *Gahc h ccc ...* notiert. Dies führt zur ästhetischen Frage, ob man diese Differenzen etwa als Reaktion darauf verstehen darf, daß *ecce* und *et* auch verschieden sind. Solche Reaktionsmöglichkeiten sind in Greg offenbar vorauszusetzen. Und, es handelt sich, weil eben Wahlfreiheit besteht, um eine bewußte kompositorische Entscheidung. Hier wurde aber bereits vorgegriffen. Klar ist aber, daß auch hieraus kein Widerspruch gegen die Rezitation auf *h*, an den angegebenen Stellen nach der „*oriscus*-Formel“ als Gemeintes der Notation von St. Gallen herzuleiten ist; die angedeutete Argumentation wird allein durch St. Yrieux unhaltbar.

Die *salicus*-Formel, die man z. B. im Tract. *Iubilate* auf *et oves pascuae eius*, ebenfalls im letzten Vers, findet, „reagiert“, wie man in diesem Tractus auf *et oves pascuae eius* sehen kann, auf eine, ebenfalls den Aufstieg *Gahc* gestaltende Wendung; sie ist jedoch, wie man z. B. im letzten Vers des Tract. *Attende caelum* sehen kann (auf *sanctus* zu *iustus*), nicht obligat. Sie wird hier vielleicht wegen der jeweils gleichen Anfangsworte der beiden Vershälften gewählt (*miserere*; was ihr „paariges“ Auftreten andererseits nicht auf Textwiederholungen beschränkt), im Tract. *Cantemus Dominus conterens* zu *Dominus nomen*, wobei auf *nomen* nochmals eine Variante der hier betrachteten Formel erscheint — allerdings ohne abschließenden *oriscus*, was wieder dessen Unabdingbarkeit bzw. Oppositionen in gleicher melischer Situation bzw. gleichem melischem Bezeichneten zum Problem werden läßt (hier wieder in der von der Notation in St. Gallen nahegelegten Form):



Diese Deutung der adiastematischen Notation in St. Gallen entspricht identisch der in Benevent, denn daß auf *nomen est illi* der Ton *c* rezitiert wird, entspricht dem Typ: Natürlich ist der Rezitationston dieser Tonart, die *tuba* des 8. Tons *c*, man kann aber auch, ein Hinweis auf den ästhetischen Wert der Abwechslung gelegentlich auf *h* rezitieren; jedenfalls legt das Benevent, aber auch die Notation von St. Gallen nahe. Natürlich sind die drei initialen Aufstiege mit Quilisma jeweils verschieden, denn das Quilisma betrifft zwei verschiedene Töne, in der Hauptformel den Ton *a*, in der auf dem zweiten *Dominus* den Ton *h*, wie auch in der Wendung auf *nomen*, sonst sind die Anfänge unterschiedlich — gerade auf der letztgenannten Silbe ist die Situation aber vergleichbar der ersten Initialformel: Dem Endton des *quilismapes* folgt ein Ton eine Sekund höher — wird aber nicht mit *oriscus* notiert; ist dessen Bezeichnetes in der „*oriscus*-Formel“ auf den Halbton bezogen?

Diese Frage zu beantworten, interessiert hier nicht — es gibt aber eine ausreichende Anzahl von Gegenbeispielen —, hier geht es darum, gewisse Varianten von Formeln und damit die doch bestehende kompositorische Freiheit auch in so formelhafter Melodik wie der des Tractus 8. Tonart anzudeuten. Kann man hier bewußte variable Parallelität zur Parallelität der Wörter sehen, so ist dies im Tract. *Iubilate* auf *et oves pascuae* nicht der Fall — „dafür“ wird aber auch der Aufstieg mit Quilisma nicht benutzt: Es dürfte also genug ästhetische Gründe gegeben haben, die für bestimmte Varianten des Einsatzes von Formeln auch in den Tractus verantwortlich waren; Varianten, die man nicht einfach durch *oral tradition* ausradieren kann, sondern nach deren, eventuellen, ästhetischen oder sonstigen Gründen man zunächst einmal fragen sollte:

Auch die Tractus sind Musik, deren jeweilige individuelle Erscheinungsformen nicht etwa nur aus trivial schematisch eingesetzten Formeln entstehen, was auch die Komplexität exemplifizieren kann, die eine Betrachtung selbst nur einer, scheinbar trivialen Initialformel im Tractus zu beachten hat.

Damit das Problem — wie nach der Initialformel mit *oriscus* ( $G_1$ , W. Apel) rezitiert wurde, auf *c* oder *h* — aber noch etwas verschärft wird, gibt es, wie bereits angesprochen, noch eine dritte „konkurrierende“ Initialformel, die hier aus dem Tract. *Sicut cervus* zitiert sei; da beginnt der Schlußvers *Fuerunt mihi* mit der „*oriscus*-Formel“, der zweite Abschnitt (nach der ersten „Viertelkadenz“, also direkt anschließend — übrigens ein schönes Beispiel für „motivische Arbeit“ im Choral, die Korrespondenz der beiden Schlußgruppen des Melismas dürfte erkennbar sein, insbesondere die „neumisch“ voranschreitende Erweiterung des Tonraums nach unten) so — beachtenswert ist die Gestaltung der Kadenz, wenn „endlich“ der Tiefton erreicht wird:



Für die erörterte Frage ist diese „Alternative“ zum „*oriscus*-Initium“ deshalb von Interesse, weil, wie oben gesagt, die Rezitation nach diesem, einfacheren Anfang durchgehend mit, einzelnstehender, silbischer, *virga* notiert wird, die Rezitation nach dem vorangehenden Initium, der „*oriscus*-Formel“, aber ebenso durchgehend mit *punctum* erscheint (bis dann der oben zitierte Aufstieg mit *virga* beginnt): Kann und soll man das so lesen, daß nur nach dem zweiten Initium, dem Quartsprung, *c* (Formel  $F_1$  nach W. Apel), nach dem ersten aber *h* rezitiert wird? Dem ästhetischen Prinzip der Abwechslung zuliebe — um über die Argumente der Notation von St. Gallen hinaus zu folgern — ist diese Annahme der Deutung von St. Gallen höchst sinnvoll, zumal der abschließende Teil dann auf *G* rezitiert wird, auf der Tonika, also ein mehrfacher Wechsel der Rezitation stattfindet, was als musikalisch sinnvolle Korrespondenz zu erleben ist — und warum sollte ein solches Erlebnis von Abwechslung, bestätigt durchgehend durch Benevent — eigentlich nicht Grundlage der Komposition gewesen sein<sup>43</sup>? Nicht ohne Interesse ist dabei, daß diese Rezitation nach diesem Initium, der „nackten“ Quarte, keine Akzentbeachtung kennt — ein Hinweis darauf, daß die Akzentbeachtung durch *frangulus* in den Rezitationsstellen auf *h* nicht etwa von der besonderen Bedeutung der betreffenden Wörter, „ausgedrückt“ durch ihre Akzente in germanischer Sprachcharakteristik, sondern ornamentale „Auflockerungen“ darstellen, geboren auch durch die Rezitation auf dem Ton „unter“ dem Halbton. Es wäre völlig absurd, die Akzentbeachtung durch *frangulus* als Ausdruck einer höheren Bedeutung der damit „erfaßten“ oder davon „betroffenen“ Wörter zu bewerten, das Fehlen einer Akzentbeachtung als Hinweis, daß die „nichtbetroffenen“ Wörter deklamatorisch von geringerer Bedeutung wären — dies nur zu entsprechender deklamatorisch rethorischer Deutung von melischer Akzentbeachtung im Choral<sup>44</sup>!

<sup>43</sup>Es gibt natürlich auch andere sukzessive Kombinationen dieser Formeln, wie auch die syntaktische Form festgelegt ist, wie aber auch die Angaben zum Formelbau der Tractus bei W. Apel zeigen, gibt es Auswahlmöglichkeiten. Die Quartsprungformel z. B. kann als Medialinitium wie als Versinitium auftreten. Die „*salicus*-Formel“ tritt auch in verschiedener syntaktischer Funktion auf. Daß es gewisse Freiheiten in ihrem Einsatz gibt — die „*salicus*-Formel“ kann auch mit *F* beginnen, als bewußte Variante? warum aber nicht? —, ist zu erkennen.

<sup>44</sup>In besonderer Weise ornamental erscheint die Akzentbeachtung in der Comm. *Dicit Dominus* — die Wiederholung der *torculi* kennt AR nicht:



Ser-va- sti vi- num bo- num us- que ad-huc.

Die *virgae* auf *vinum bonum usque* ergeben sich aus den jeweils folgenden Abstiegen. Es wird

Natürlich, wie man leicht sehen kann, ist Rezitation auf *c* in St. Gallen nicht etwa nur durch *virgae* zu notieren, *puncti/tractuli* können dazu ebenfalls verwandt werden, so daß aus diesem Merkmal der Notation eine eindeutige Folgerung über den gemeinten Rezitationston nach dem „*oriscus*-Initium“ nicht zu ziehen ist: Die zu beobachtende Opposition aber gerade an diesen „paarigen“ Stellen ist so eindeutig und so klar durchgehalten, daß die Annahme einer Rezitation auf *h* im ersten Teil des Verses, dann einer Rezitation auf *c*, und schließlich der Rezitation auf *G* hinsichtlich der Abwechslung geradezu zwingend erscheint — hinzu kommt, in diesem Tractus, d. h. dieser, sozusagen individuellen Nutzung der Formeln, noch der jeweilige tonale Schluß: Die „*oriscus*-Formel“ wird durch Kadenz auf der Tonika, *G*, die Rezitation auf *c* durch Kadenz auf *F* und die letzte, sozusagen der Dreiviertelschluß, wieder auf *G* charakterisiert: Und wie „symmetrisch“ bzw. „motivisch“ der auffällige Subton *F* als Kadenz erreicht wird, kann man leicht aus dem Zitat erleben. Ebenso natürlich ist auch der Versteil, der auf *G* rezitiert durch den Hochton *c* als Strukturton bestimmt, da gibt es keine Frage — und man sollte auch nicht ganz übersehen, daß die, in St. Gallen höchstwahrscheinliche Rezitation auf *h* die Gestaltung der Kadenz, in der wieder der Strukturton *c* wesentlich ist, ästhetisch sinnvoll erleben läßt, wogegen im folgenden, klar auf *c* rezitierten Abschnitt durch Erreichen des Höchsttons *e* rein musikalisch ein tonräumlicher Höhepunkt komponiert wird: Der Ambitus reicht von *F* – *e*!

Auch wenn man derart ästhetische Sachverhalte nicht rational beweisbar machen kann, ist die Bewußtheit der Gesamtkonzeption der drei Abschnitte durch die Wahl der jeweiligen Initialformeln doch erkennbar (wozu natürlich noch der Schlußabschnitt kommt, der nochmals einen größeren Umfang, quasi als Jubilus durchmißt): Diese Wahl war in Grenzen frei! Die Metzger Notation gibt dagegen, und trivialerweise, keinen Grund dafür, an der Rezitation auf *c* nach allen entsprechenden Initien zu zweifeln, sie widerspricht aber auch nicht unbedingt der Version von St. Gallen und Benevent, die damit mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine relativ frühe, aber zeitlich natürlich nicht etwa vor 850 liegende, Parallele erhält: Es ist aber auch nicht, d. h. vor Prüfung aller frühen Überlieferungen mit absoluter Sicherheit auszuschließen, daß schon relativ früh beide Varianten vorlagen, eine eher langweilige durchgehend mit der Rezitation auf *c*, und eine mit verschiedenen Rezitationstönen — daß in allen Versionen dem Ton *c* eine wesentliche strukturelle Bedeutung zukommt, ist trivial.

Auch wenn damit eine wirklich endgültige Lösung des Problems höchstens durch die wirklich großen Vertreter der betroffenen Fachgebiete möglich sein wird, ist eines klar: Ein etwa größeres Alter, eine Ursprünglichkeit einer generellen Rezitation auf *h* bzw. einer *tuba h* nur in Benevent, erst später im „Norden“ verändert zu *c*, kann es in den Tractus des 8. Tons nicht gegeben haben, die neben dem „*oriscus*-Initium“ betrachteten Initien mit gleicher Struktur und Funktion weisen klar darauf hin, daß, höchstens, für eben dieses Initium eine Variante möglich gewesen sein bzw. sehr wahrscheinlich bereits in St. Gallen

---

wohl niemand die Vorstellung haben wollen, daß die jeweilige, aufwendige Akzentbeachtung durch hochliegenden *torculus* besondere deklamatorische Bedeutung haben könnte; aber, wer weiß?

ist. Daß, und zwar aus naheliegenden ästhetischen Gründen eine derartige Abwechslung, regional, komponiert worden sein könnte, ist also nicht auszuschließen; nur ein Hinweis auf besonderes Alter, d. h. vor Ende des 9. Jh., einer etwaigen solchen Überlieferung hat man damit eindeutig nicht gewonnen: Betrachtet man die Versionen der Tractus im Meßtonar von Montpellier, dann sieht man nur die „normale“ Version des Gradualbuchs, was, wie zu erwarten auch für Sarum gilt. Dabei wäre natürlich auch nach Gründen zu fragen, die eine solche Vereinheitlichung, wenn sie denn eben erst später durchgeführt worden sein sollte — hier kann die entsprechende Statistik nicht geleistet werden — verursacht haben könnte: Eine theoretische Begründungsmöglichkeit wäre möglich, weil *c* die Quart zur *finalis* darstellt, *h* dagegen hat keine theoretischen Struktureigenschaften<sup>45</sup>.

Wenn allerdings auch der Codex 47 von Chartres, *PM XI*, bei allen hier heranzuziehenden *tractus* genau die St. Galler bzw. auch Beneventanische Version kennt, wird man ihrem Auftreten in Benevent keinen besonderen Wert als Hinweis auf besonderes Alter der Beneventanischen Überlieferung von Greg zuschreiben können. Denn hinzu kommt ein besonders unterhaltsames „Verhalten“ von St. Yrieux, *PM XIII*, wo man z. B. zum Tract. *Cantemus Domino* im Vers *Hic Deus* wie aus Benevent, Chartres und St. Gallen erwartet *Gãhc h c h hc h ccc* findet, d. h. den Aufstieg zu *c* als Rezitationston auf *honorabo* genau so wie in den genannten Hss. findet; im Versus *Dominus contereus bella* aber findet man die „normale“ Fassung: *Gãhc c c c c ... cd h GaG*; dies begegnet auch im Tract. *Vinea facta* im vers auf *Et maceria*, *G G gãhc c c c hc c c ...*. Nein, das kann keine Verschreibung sein, denn im Tract. *Attende* findet man ebenfalls, sorgfältig notiert, beide Versionen in Versus, die direkt hintereinanderstehen: Auf dem V. *Ex spectetur* wird auf *c* rezitiert, auf *Deus fidelis* aber auf *h*; im Tract. *Sicut cervus* wird *Sitivit anima* „normal“ gesungen, *Fuerunt* aber erscheint wie in Benevent bzw. in genauer Übereinstimmung mit den Angaben von St. Gallen mit Rezitationston *h*.

Man mag, wenn man Vorstellungen hat wie M. Haas (vgl. den ersten Band, *HeiDok* 2008, wo S. 206 ff., Anm. 2, versucht wird, diesen Tiefsinn der *oral tradition* Lehre zu verstehen), daraus schließen wollen, daß die Notatoren und Sänger gar nicht bemerken konnten, ob sie *h* oder *c* singen — wenn die Betreffenden jedoch so sorgfältig und dann noch direkt hintereinanderstehende Verse nur in dieser Hinsicht verschieden notieren, darf man vielleicht einmal annehmen, daß die Betreffenden ebenfalls „schon“ die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung besaßen (das besaßen bereits die „alten“ Griechen, und wohl auch die damals jungen Griechinnen), zum anderen, daß sie ganz bewußt innerhalb der Formelbindungen gewisse *varietates* sozusagen über die der Überlieferung hinaus genutzt oder gesetzt haben. Warum sollte sie das eigentlich nicht tun, damit „nachzuweisen“ sein soll, die aquitanischen Sänger hätten *h* nicht von *c* unterscheiden können? und das noch bei einer Notation, die an diastematischer und rationaler Klarheit doch nur durch eventuelle Nachlässigkeit der Schreiber zu wünschen läßt?

Derart gegen die Quellen zu argumentieren, nur um einer Ideologie Futter reichen

<sup>45</sup>Hermannus Contractus z. B. nimmt allerdings keine Rücksicht auf Rezitationslagen, auch für den 8. Ton, ed. Ellinwood, S. 34, gilt als Strukturton *d*.

zu können, dürfte wohl nur bei sehr großzügigem Übersehen der Quellenaussagen eine korrekte Folgerung sein. Fragen kann man, ob Aquitanien (auch dies hier nur als Sigl verwandt) etwa ein Zusammenkommen zweier Traditionen gekannt hat, einmal Rezitation — aber nur an dieser bestimmten Stelle des Formelarsenals! — auf *h*, zum anderen auf *c*, und daraus die Berechtigung zu einer, wenn auch sehr bescheidenen Freiheit genommen hat, oder daß Aquitanien aus einer Tradition kommend selbständig eine Abwechslung geschaffen hat. Daß derartige, doch sehr stark eingeschränkte Freiheit in der Ausführung für die Zeit nicht bewußt gewesen sein sollte, mag glauben, wer will, daß sie aber „erfunden“ worden sein könnte, ist doch nicht auszuschließen, St. Yrieux gibt den Hinweis darauf. Und das Bemühen um klare Angaben des Gemeinten in der Notation von St. Gallen beweist auch an den hier betrachteten Stellen, daß die adiastematischen Schriften auf klaren Gestaltvorstellungen beruhen, nicht auf einer Variabilität, wie sie, noch nie rationalisiert, die Anhänger der *oral tradition* Lehre postulieren — das „Wunder“ der geringen Anzahl von Varianten der Überlieferung des Chorals jedenfalls bleibt durchgehend zentrales Problem; so lange man keine echten Zeugnisse hat, sollte man erst einmal alle Varianten sammeln und zu klassifizieren versuchen (die entsprechenden Hinweise in *PM XIV*, übrigens verweisen weitestgehend auf Varianten im Bereich von *h/c* bzw. *E/F*, sehr selten bei *D* oder *G*).

Klar wird aber auch aus diesen neueren Parallelen zur Fassung von St. Gallen und Benevent (z. B. in *Benevent VI-33*), daß eine Rezeption von Greg in Benevent hinsichtlich dieser Eigenheit in *Tractus* keineswegs nur in der Zeit vor 838 möglich gewesen sein könnte; nein, es gibt geradezu durchgehend Zeugnisse in späteren Hss., nämlich solchen aus dem 10. Jh. Mehr braucht man wohl nicht zu sagen. Die *tractus* jedenfalls sind schon in ihren überlieferten Formen keine automatisch zwangsläufigen Erfüllungen strikter Formelschemata; offenbar nutzen spätere Redaktoren gewisse, sehr enge, aber ästhetisch verständliche kompositorische Entscheidungen.

Die Frage übrigens, ob nach *oriscus* etwa notwendig, d. h. immer ein Abstieg folgen muß, ob also das Bezeichnete des *oriscus* in irgendeiner Weise einen Hochton wie bei dem Bezeichneten einer *virga* bedeuten müßte, ist wohl damit zu beantworten, daß es recht häufig so ist, vgl. auch u. Anm. 75 auf Seite 118, es gibt aber auch Gegenbeispiele (und auch Beispiele, daß die melische Funktion des *oriscus* in der hier betrachteten Formel in vergleichbarer Melik, den Höchstton zu bezeichnen, wahrscheinlich auch durch eine *virga* geleistet werden kann; besonders deutlich „außerhalb“ der Situation des Halbtons).

Die Frage nach Oppositionen, Kontextbedingungen etc. des Auftretens dieser Neume, kann und muß hier nicht weiter betrachtet werden; einige Beispiele seien erwähnt, die die Fragestellung zu verdeutlichen vielleicht in der Lage sind: Tonrepetition oder *resupinus* Ton vor Abstieg auf dem Ton *G* in der Com. *Voce mea* auf *circumdantis* wird mit *oriscus* bezeichnet; typisch, und formelgebunden, ist das Auftreten des *oriscus* z. B. im Grad. II, *Angelis suis* im Interpunktionsmelisma nach *de te*,: *dcc aba*; klar in *resupinus* Funktion erscheint der *oriscus* in Tract. II, z. B. im Tract. *Qui habitat*<sup>46</sup> im 2. Vers auf *et refugium*,

<sup>46</sup>Hier wäre vielleicht der Hinweis von J. McKinnon von einigem Interesse, daß AR sowie Metz

*aGE FEDE FG FG ...* — damit steht die Neume klar in Opposition zur *virga* in gleicher Funktion im *climacus resupinus*. Im Sinne der angesprochenen „*oriscus*-Formel“ findet man den *oriscus* auf *donec misereatur* im Int. *Sicut oculi*, was deshalb von Interesse ist, weil der Anfang des Int. *Sicut oculi* die gleiche Formel verwendet, nebst gleichem anschließendem Rezitativ auf der Tonika (nebst musikalischer „Assonanz“ auf *ita oculi*), diesmal, wie in der „Assonanz“, aber „nur“ mit *virga* — wegen des „fehlenden“ Halbtons? —:

---

den Tract. *Qui habitat on Good Friday ... whereas ninth-century Frankish sources substitute Eripe me ...* — also, irgendetwas scheinen die fränkischen Liturgen doch redigiert zu haben, im 9. Jh., J. W. McKinnon, *Lector Chant Versus Schola Chant, Laborare fratres in unum Festschr. L. Dobszay ...*, edd. J. Szendrei u. D. Hiley, Hildesheim et al. 1995, S. 209.

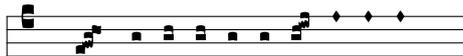
Ob man angesichts der Bedeutung von *Topoi* wie des *uno ore/una voce canere* und der doch deutlichen spezifischen Eingeschränktheit der betreffenden Aussageweite der von J. M. McKinnon beigebrachten, auf den oder einen ursprünglichen gallikanischen Choral beziehbaren Quellenaussagen wirklich ein Fehlen nichtsolistischer, nicht nur improvisatorischer liturgischer Lieder für die gallikanische Messen postulieren kann, sei dahingestellt — das Urteil von Walafried, aber auch das des Diakons weisen nicht darauf hin, daß man bei der Übernahme, die noch Karl d. Gr. befiehlt (bzw. befehlen muß), von der Tatsache eindeutig geformter Melodien völlig überrascht gewesen sein soll, daß hier also eine totale Unterschiedlichkeit der beiden Liturgien bestanden haben müsse (was angesichts existierender Benediktinerklöster auch nicht so leicht zu verifizieren wäre; daß Chorgesang für Augustin völlig unbekannt gewesen sei, wird man, z. B. nicht nur angesichts der Ambrosianischen Hymnodik, sondern auch psalmenbezogener Aussagen von Augustin nicht entnehmen können, vgl. etwa die Quellenverweise in dem vorbildlichen Werk von E. T. Moneta Caglio, *Lo Jubilus e le origini della salmodia responsoriale — Ad Aquileia una delle più antiche vestigia di schola cantorum, Jucunda Laudatio*, Venezia 1976 – 77, S. 16, Anm. 18; auch die Ausführungen zu *Il canto solistico e la schola*, ib., S. 184 ff., legen einige in diesem Zusammenhang nicht ganz zu negligierende Erkenntnisse, Folgerungen und Quellen vor; wenn im Konzil von Tours von einem Platz gesprochen wird, *choris tantum psallentium pateat clericorum*, wird man die Vorstellung eines *chorus* auch in der Liturgie der Merowingerzeit nicht für unmöglich halten dürfen, vgl. ib., S. 197, Anm. 440; schon der *doctor ecclesiae* Aphremus Syrus hat Jungfrauenchöre eingerichtet, und auch die himmlischen Heerscharen singen im Chor, so daß die Möglichkeit entsprechend erzogener „Spezialkleriker“ auch für den Gallikanischen Choral nicht einfach auszuschließen ist).

In jedem Fall ist aber McKinnon zuzustimmen, daß die Metzger Kirche sich um einen geregelten Gesang im Sinne von Greg bemüht war, daß in der Zeit zwischen Chrodegang und Walafried dann, und das entgegen der Zeugnisse von Notker und des zelotischen Diakons, keinerlei Redaktionen der Melodien im „Norden“, und zwar selbständig, geschehen sein könnten, erscheint doch etwas zu spekulativ, um als methodischer a priori Ansatz einfach vorausgesetzt werden zu können.



Sic- ut o- cu- li . . .

bzw.



do- nec mi-se-re- a- tur . . .

Zur Unterhaltung kann man noch die Wendung kurz davor betrachten, um die Vielfalt der Nutzung des Quilisma in solchen initialen Wendungen zu sehen:



Do- mi- num De- um . . .

Auf *donec* wird nach dem *oriscus* eine Sekund nach unten gegangen, was einer Rezitation im zuerst erwähnten Fall auf *h*, nicht auf *c* entsprechen würde, nur ist das natürlich kein Argument. Daß die folgende Rezitation einen Ton tiefer liegt, kann man auch, „chromatisch“ verschoben, in der Comm. *Amen dico ... quod uni* sehen:



quod u- ni ex mi- ni- mis . . .

Der *oriscus* steht in Zeichenopposition zur *virga* auch bei Bezeichnung von Tonrepetition nach *torculus*, wie im Off. *Domine Deus* auf *oratione mea* mit *acaā FGF*, bzw. im Int. *Oculi mei* auf *respice in me* mit *cdċē GaG* (der überstrichene Tonbuchstabe soll die *virga* repräsentieren). Auch im Int. *In Deo laudabo* auf *faciat* wird die Tonrepetition auf *aG aĥcċ* nicht mit *oriscus*, sondern mit *virga* notiert. Im Grad. *Miserere mihi, Domine* findet man im Vers die Tonfolge (Melisma): *deġga g*, wobei der Höchstton bzw. Schlußton des Melismas durch *virga*, nicht durch *oriscus* notiert wird. Ob diese graphischen Oppositionen, angesichts der relativen Seltenheit des *oriscus* auch einen Gegensatz des Bezeichneten haben, ist höchstens durch vollständige Oppositionssammlung zu beantworten (auch hier wäre übrigens Levys These eines notierten Urgraduale sehr angenehm, denn man könnte dann den *oriscus* als Notationsrudiment ansehen, das vielleicht schon sehr früh sein spezifisches Bezeichnetes verloren haben könnte — daß also eine zumindest sehr bald nur noch formelgebundene Graphie „übriggeblieben“ wäre; der Traum scheint zu schön zu sein, als daß er mit der Wirklichkeit vereinbar sein könnte). Übrigens läßt sich auch über das oben genannte Beispiel hinaus zeigen, daß nach dem *oriscus* zwar oft, aber nicht immer ein Tiefergehen stattfindet.

Der langen Ausführungen kurzer Sinn ist damit, daß die St. Gallische Überlieferung, mit Sicherheit früher aufgezeichnet als die in Benevent, ein deutliches Indiz dafür gibt, daß die Rezitation an den genannten, und nur an diesen, Tractusstellen, ob ursprünglich oder nicht, auf *h* gelegen haben müsse, daß also eine große Wahrscheinlichkeit dafür besteht, daß, vielleicht auch in Gegensatz zu Metz, St. Gallen hier, und nur hier, auf *h* rezitiert haben könnte, was, wie bereits bemerkt, angesichts der Langweiligkeit der Rezitation durchweg auf *c*, wie sie bei den folgenden und auch vorangehenden Partien angenommen werden muß (*strophici*), auch ein, ästhetisch durchaus zu rechtfertigender, Eingriff sein könnte — allerdings, es sei nochmals betont, nur und allein an den Stellen, an denen genau die „*oriscus*-Formel“ das Initium bildet. Eine generelle Rezitation auf *h* „statt“ auf *c* gibt es nicht, das sagt die Notation mit Sicherheit aus (gegenüber der, relativen, Unklarheit bei der erörterten Stelle; das sagt auch die Überlieferung in Benevent).

Wenn es also, z. B. schon in St. Gallen eine Gesangsweise gegeben haben sollte — dies legen mehrere Notationshinweise nahe —, die an eben dieser Stelle *h* statt, später?, *c* gesungen haben sollte, wäre zu fragen, was das für das Alter von Benevent bedeuten müßte — an sich ist die Folgerung trivial: Evident wäre, zur Ableitung eines besonderen Alters von Greg in Benevent, mit der notwendigen Sicherheit nachzuweisen, daß es keine rationale Überlieferung dieser Lösung des angesprochenen Langweiligkeitsproblems außerhalb Benevent gibt. Aber selbst dann müßte nachzuweisen sein, daß in St. Gallen im 10. Jh. mit Sicherheit nur noch auf *c* rezitiert worden sein kann; denn jeder einigermaßen im Sinne von Oddo oder Guido geschulte *cantor* — es ist klar, daß Guidos Traktat lange nach der ersten Beneventanischen Notation von Greg liegt — konnte natürlich nach Gehör korrekt notieren. Hinzu kommt noch die Notwendigkeit des Beweises, daß die Entscheidung für die Rezitation auf *h* in den Tractus an dieser, und eindeutig nur an dieser Stelle, also nach der „*oriscus*-Formel“, nicht auch im Norden eine regionale Sonderentscheidung, eben aus ästhetischen Gründen, gewesen sein kann.

Wenn Überlieferungen von Rezitationen an der angegebenen Stelle, bzw. der angegebenen Formel im 10. Jh. vorliegen — und St. Gallen anders zu interpretieren erscheint ausgeschlossen — dann kann, wie bereits gesagt, dieses Merkmal nicht als Beweis für ein besonderes Alter der Überlieferung von Greg in Benevent angeführt werden.

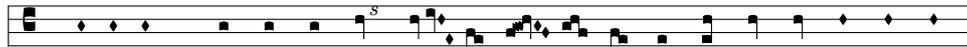
Einen Grund also, daß eine solche Besonderheit Hinweis auf ein besonderes Alter der Beneventanischen Fassung des Chorals sein müsse, kann man jedenfalls aus den bisher dargelegten Sachverhalten nicht finden, höchstens dafür, daß es immer wieder individuelle Entscheidungen aus ästhetischen Gründen gegeben haben mag — darauf weisen auch die Aussagen von Guido hin.

Um also das „Uralter“ der Beneventanischen Fassung zu beweisen, sind ersichtlich noch einige tragfähige Beweise anzugeben. Umso bewundernswerter ist es, daß es Pfisterer gelingt, in einem erstaunlichen Abstraktionsvorgang dennoch ganz allgemeine Folgerungen zu ziehen, die die Lage der *tubae*, vor allem natürlich in der 8. Tonart als grundsätzliches Datierungsmerkmal verwenden — daß es neben der angesprochenen Stelle und der dazu gehörigen „*oriscus*-Initialformel“ noch andere Rezitationsstellen in den Tractus dieser

Tonart gibt, ist notwendig zu beachten: Es gibt nur eine „lokale“ Rezitation auf *h*, die klar als Ausnahme zu bewerten ist, die aber vor allem nicht etwa vor dem 10. Jh. im „Norden“ bereits verschwunden ist.

Grundsätzlich ist zu prüfen, ob irgendein Anhaltspunkt bestehen könnte, daß generell der Ton *c* in der achten Tonart nicht und grundsätzlich wesentlicher Strukturton gewesen sein könnte, dafür gibt es jedoch keine Hinweise; das Auftreten einer Rezitation auf *h* nur an ganz bestimmten Stellen im Ablauf eines Tractus bzw. eben in einer ganz bestimmten Formel weist eher daraufhin, daß es sich hier um einen kompositorisch ganz bewußt eingesetzten Sonderfall handelt:

Die betreffende „*oriscus*-Formel“ nebst anschließender Rezitation auf *h* ist, wie auch die Nachweise der Formel bei W. Apel leicht erkennen lassen, fest mit dem anschließenden Abstieg auf bzw. nach *G* verbunden, ein Abstieg, der in zwei Teilen erfolgt, einmal als Sprung, zum anderen als fast ganz skalisches Oszillieren, wobei ein wesentlicher Faktor der Wirkung dieser Schlußbildung auf der vorangehenden Erweiterung nach oben besteht, eben dem nur an dieser Stelle erreichten Höchstton *d* — wenigstens in den Tractus, in denen diese Verbindung auftritt, das sind nicht alle, außerdem handelt es sich dabei um Tractusmelodien, die in AR Gregorianisch sind; die Kadenzformel lautet etwa im Tract. *Attende*:



Exspectetur ... e- lo- qui- um me- um: et de-scen- dant . . .

Man wird die ästhetische Wirkung dieser Wendung kaum als unpassend empfinden können, den „Verbleib“ der Rezitation auf *h* als Nutzung tonräumlicher Bewegungsdynamik (als Empfindung der Disposition) verstehen dürfen.

Allerdings, es sei nicht verschwiegen, daß es auch andere Bildungen gibt, und zwar in Tractus, die vielleicht etwas älter sind (weil sie auch in AR in eigener Variante zu finden sind, und weil sie in allen *Sextuplex*-Hss. begegnen. Im Tract. *Iubilare* z. B. lautet die fortsetzende Formel nach der „*oriscus*-Formel“ etwas weniger effektiv so (hier nun mit der Version von AR):

In- tra- te in con-spe- ctu e- ius,

Daß die Melodien gleiches Gerüst haben, ist offenkundig. Der Anfang auf *a* „statt“ auf *G* in AR ist angesichts der Liqueszenz nicht als essentielle Variante anzusehen, der

Aufstieg ist identisch; die „Antizipation“ des folgenden *h* (auf *te*) ist ebenfalls nicht bemerkenswert, derartige Varianten finden sich auch zwischen verschiedenen Hss. in Greg. Was auffällt, ist der sofortige Aufstieg nach *c* als Rezitationston, der „Verzicht“ auf den ersten Abstieg zur Tonika, und natürlich die Floskelhaftigkeit, mit der die eigentliche Kadenz gestaltet wird; dem gegenüber ist, typischerweise, Greg gestaltmäßig markanter (die Formel entspricht genau der der vorangehend zitierten Stelle; wirkungsvoll ist hier vor allem die Relation des skalischen *climacus cha* zum Torculus mit Sprung *hca* — die Liqueszenz ist diminutiv). Will man AR unbedingt, auch noch direkt, genetisch von Greg ableiten, wird man zu Anfang keine Schwierigkeiten haben, nur die Langweiligkeit des Verzichts auf den ersten Abstieg, immerhin hier als Terzsprung gestaltet, dem der letzte Anstieg folgt — mit „verschobenem“ *quilisma*, aber gleicher Tonfolge wie zu Anfang —, wird zumindest einer, angeblich, Greg rezipierenden Musikkultur nicht gerade ein gutes Zeugnis ausstellen: Es wäre unvorstellbar, die Kontur von Greg in solcher Weise zu „reduzieren“ — denn, daß mittelalterliche oder frühmittelalterliche (so musikhistorisch datiert) Sänger den Unterschied nicht hätten bemerken können, weil für sie doch alles so gleich war, was, um die bedeutsame Formulierung des großen Philologen (sic?) M. Haas zu zitieren, nur *unsere Philologenweisheit* als ungleich erscheint, verlangt schon ein wenig zu viel an tiefem Vorurteil, um als heuristisches Mittel ernstgenommen werden zu können:

Der Unterschied ist so klar — daß offensichtlich eine etwas spätere, dann nämlich in AR nicht mehr, wenigstens in Pfisterers Vorstellung, rezipierte, bzw. eben nicht vorhandene Neubearbeitung der Formeln in den auch in AR in Gregorianischer Fassung überlieferten Tractus diese „Markanz“ der Gestalt noch gesteigert hat, nämlich durch den Aufstieg nach *d*, und die „Erweiterung“ des Terzsprungs *h G* zu einem Quartsprung *c G* (wie oben angedeutet) — dies wäre doch eine gar nicht so unsinnige Deutung des Unterschieds — denn, rezipiert hat AR diese Tractus doch, nur eben in rein Gregorianischer Form, da jedenfalls hat man nicht umgearbeitet, merkwürdig, zu welchen Folgerungen man durch Akzeptanz von Pfisterers Vorstellungen angeregt wird — Verf. kann dem auch hier nicht folgen, sondern hält, es sei wiederholt, auch hier eine Bewertung von AR als einer gemeinsamen älteren Fassung näherstehende Version des gleichen liturgischen Gesangs für sinnvoller.

Davon abgesehen, ist bemerkenswert, daß der Einsatz der „*oriscus*-Formel“ in den, nach Ausweis ihres Auftretens in AR und in allen *Sextuplex*-Hss. wahrscheinlich älteren Tractus des 8. Tons die oben zuerst zitierte Schlußwendung nicht zwangsläufig nach sich zieht<sup>47</sup>. Genannt sei hier der Tract. *Ad Te levavi*, im V. *Ecce sicut oculi*, der in formelhaftem Zusammenhang mit dem folgenden Vers *Et sicut oculi* steht, worauf oben bereits hingewiesen wurde — dieses Auftreten kann also als textverbundene Sonderform betrachtet werden. Der Einsatz der Formel im Vers *Miserere*, könnte zwar auch auf

<sup>47</sup>Der Komponist des Tract. *Saepe expugnaverunt*, der in allen *Sextuplex*-Hss. zu finden ist, verwendet die Formel  $G_1$  an keiner Stelle; wie zu erwarten findet sich ein genuines Gegenstück in AR.

den folgenden, textlich gleich beginnenden Versteil bezogen werden, die potentiell gemeinte musikalisch gestaltmäßige Parallele ist aber zu wenig ausgeprägt, so daß man von einer freien Setzbarkeit der „*oriscus*-Formel“ sprechen kann:

The image displays two musical systems, each consisting of a staff labeled 'AR' (top) and a staff labeled 'Greg' (bottom). The lyrics 'Mi-se-re-re no-bis Do-mi ne,' are written below the staves. The AR version features a more complex and ornamented melodic line, while the Greg version is simpler and more direct. The lyrics are: Mi-se-re-re no-bis Do-mi ne,.

Auch hier sind sich, erwartungsgemäß, weil es sich um offenbar alte Melodien handelt, die beiden Fassungen sehr nahe; daß in AR der Höchston *c* erst nach dem Akzent erreicht wird, schmälert natürlich die Wirkung des Aufstiegs, zumal wenn der Einzelton *h* in Greg durch die „rollierende“ Floskel ersetzt wird, die dann auch noch die folgende Silbe bestimmt — daß eine derartige Verfloskelung der differenzierten Form von Greg als genetische Ableitung plausibel zu machen wäre, wird wohl niemand behaupten wollen, derartig „bewegtes“ Rezitativ gibt es in AR öfter, da hat eine derartige Floskelhäufung ihren Platz — zu beachten ist, daß die Floskel hier (in AR) jeweils zweimal erscheint.

Die Identität der jeweilig abschließenden *climaci cha* über *nobis Domine* in beiden Fassungen weist darauf hin, daß beiden eine gemeinsame „Urfassung“ zugrunde liegen dürfte, daß aber Greg die wesentlich markantere Form, merkmals- und kontrastreichere Reihung von *neumae* im Sinne von Guido geschaffen hat: Auch der Verzicht auf Ornamentierung von *nobis* in Greg in einer Entsprechung zu *Miserere* bestärkt diesen Eindruck. Die Floskelhaftigkeit aber des abschließenden Jubilus in AR gegenüber der hier, für einmal längeren, Gestaltung in Greg auf — angebliche — direkte Rezeption von Greg in oder durch AR zu interpretieren, dürfte doch wohl gewisse grundsätzliche Schwierigkeiten machen: Die größere Ausdehnung der, natürlich, formelhaften, d. h. öfter angewandten Schlußwendung in Greg ist allein durch den „symmetrischen“ Aufbau aus korrespondierenden Gliedern zu verstehen. Die drei *flexae* vor dem letzten „Ausbruch“ bedeuten wohl eine Hervorhebung der Lage der Tonika, womit der Schlußton als nicht triviales Formereignis erlebbar wird. Die anschließende Folge, *cca cG GF*, erscheint einmal als eindeutige Bestätigung der *tuba c* als Gerüstton, zum anderen aber als ein typisches Beispiel des Verfahrens, einen Abstieg durch Bezug auf einen gleichbleibenden Bezugston als Abstieg besonders deutlich,

d. h. als bewegungsmäßig dynamisches Geschehen intensiv erleben zu lassen (es ist klar, daß eine solche Art von — *cum grano salis!* — „übergeordneter Zweistimmigkeit“ in ihrem Effekt nicht rational beschreibbar ist, ihre Existenz als Wirkungsfaktor im Choral ist aber unbestreitbar, nämlich aus der Form, deren entsprechendes Erleben natürlich vorausgesetzt werden muß).

Dies mag die Diskussion der Relation beider Fassungen betreffen; hier geht es um die Altersbestimmung der Rezitation auf *h* bzw. *c* an den zitierten Stellen: Und da wird doch deutlich, daß AR den Ton *c* verwendet. Nun könnte dies natürlich eine Folge einer sekundären Ausrichtung an irgendeiner theoretischen Systematik sein — die Überlieferung von AR ist recht spät, etwa im Vergleich zu der von Greg, auch die des genuin Beneventanischen Chorals, soweit noch greifbar, ist auch spät, nach Pfisterer, wohl weil die genuin Beneventanische Liturgie nach seiner so bedeutsamen wie klaren Formulierung *in den zweiten Rang* getreten ist; auch Greg wird in Benevent nicht gerade sehr früh, etwa vor Chartres, St. Gallen oder Laon überliefert — warum darf dann eigentlich nicht die so im 10. Jh. überlieferte, betreffende Rezitation auf *h* an den betreffenden Stellen in Tractus der 8. Tonart auf keinen Fall (eventueller) Ausdruck einer Rezeption von Greg in Benevent erst im 10. Jh. sein? Weil nicht sein kann, was nicht sein darf<sup>48</sup>?

Verf. behauptet damit nicht, die Zeit und die Umstände der Rezeption von Greg in Benevent zu kennen, oder auch nur zu ahnen, er führt Argumente bzw. Einwände gegen Behauptungen an, die sich stellen, wenn man die musikhistorischen Bedingungen einfach berücksichtigt (und auch wenn — nur als Hypothese gesetzt — eine Hs. aus Benevent die Rezitation aller Tractus des 8. Tons auf *h* vereinheitlicht haben sollte, wäre damit natürlich gar nichts über das Alter der Rezeption von Greg in Benevent gesagt). Er behauptet auch nicht, zu wissen, wann und ob etwa schon vor dem bekannten Bezug auf die franziskanischen Gesangbücher Greg in Rom eingeführt worden sein könnte, obwohl in Rom ein Nebeneinander von zwei Liturgien immerhin etwas leichter vorstellbar erscheint als in Benevent (man beachte vor bössartigen Entstellungen, daß hier, wie mehrfach gesagt, das Wort *Benevent* als Sigl für die entsprechende, graphisch leicht erkennbare, Überlieferung insgesamt benutzt wird, höchstwahrscheinlich auch viel zu undifferenziert).

Daß jedoch Greg ursprünglich aus Rom stammen sollte, AR irgendeine spätere, vielleicht aus einem ominösen *zweiten Rang* hervorgetreten, sekundäre Variante von Greg sein könnte, macht angesichts der Aussagen der Quellen und der Überlieferungsbefunde,

---

<sup>48</sup>Auch Fiona McAlpine, *Tonal Consciousness and the Medieval West*, Bern 2008, S. 170, gibt nur an, ohne nähere Belege oder Begründungen außer vielleicht das Appellieren an irgendein tonales Gefühl, daß ... *after the tenth century these tenors became c for mode 3 and a for mode 4.*, was übrigens nicht gerade als Bestätigung für eine unabdingbare Rezeption von Greg in Benevent noch vor 840 herangezogen werden kann; natürlich kann Fiona McAlpine auch den Beitrag von Pfisterer nicht heranziehen oder gar diskutieren — warum eigentlich nicht? Daß auch die von Fiona McAlpine herangezogene *Commemoratio brevis* abstrakt theoretische Gründe für die Festlegung von *tubae* gehabt haben könnte, sollte als Deutungsmöglichkeit vielleicht doch nicht ganz übersehen werden.

vor allem aber der noch zu betrachtenden ästhetischen, nämlich gestaltmäßigen Merkmale beider Fassungen, einige Verifizierungsprobleme — die Neumenschrift stammt einmal nicht aus Rom, und von einem Ursprung der Oktoechos „Dogmatik“ verrät keine Quelle auch nur ein einziges Wort, Pfisterers Behauptung als Quellen anzusehen, macht dann doch etwas Schwierigkeiten, und ist für Verf. nicht ganz leicht zu akzeptieren, wenn nicht sinnvolle Argumente vorgelegt werden. Vielleicht wäre es doch auch einmal methodisch nicht ganz unangemessen, sich nicht über schwer oder nie verifizierbare a priori Vorstellungen zu genetischen Relationen beider Fassungen als gesetztes Thema auszubreiten, sondern erst einmal die gegebenen jeweiligen Merkmale nach, meist noch aufzustellenden Kriterien, zu klassifizieren. Dies sei hier aber nur als Ausblick auf das eigentliche Thema formuliert.

Zunächst geht es hier noch um die Frage nach der, eventuell, historischen, dann aber auch ästhetischen Funktion und Natur der hier betrachteten Formel, denn hier könnte es gewisse Entwicklungen gegeben haben, wie bereits im Vergleich der entsprechenden Formel in den in AR nur Gregorianisch überlieferten Tractus zu offenbar früheren Melodien der gleichen Gattung und Tonart angedeutet: Auch in der Anwendung der hier betrachteten Wendung scheinen historische Schichten feststellbar zu sein (nur innerhalb Greg; die entsprechende Untersuchung für AR wäre natürlich systematisch zu leisten; hinzuweisen war nur darauf, daß die von AR in Gregorianischer Form übernommenen Tractus dadurch gekennzeichnet sind, daß sie die Gesamtformel  $G_1$  verwenden, die anderen zwar auch Rezitationsteile auf  $h$  kennen, aber nicht notwendig mit der Nutzung dieser Gesamtformel).

Auch wenn hier natürlich keine Repertoire Untersuchungen zu *tractus* des 8. Tons durchzuführen sind, ist somit bemerkenswert, daß der angeführte Tract. *Beatus vir*, der nur in vier der *Sextuplex*-Hss. belegt ist, wie zu erwarten die Formelkombination kennt, wie sie für *Vinea facta* etc. typisch ist, also die Formel  $G_1$  nach W. Apel; weil dies zweimal geschieht, wird man auch diese Melodie dem angesprochenen Typ zuweisen können, im Unterschied zu *Vinea* oder *Sicut cervus* ist hier eine genuine Fassung in AR überliefert, die sich von dem eben zitierten Beispiel allerdings unterscheidet, z. B. durch große Melismen; von Interesse ist auch, daß die in Greg identisch, eben mit der Formel  $G_1$  vertonten Verse des Tract. *Beatus vir*, nämlich *Potens in terra* und *Gloria et divitae* in AR wenigstens zu Anfang verschieden erscheinen:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Below the staves, the text 'Pot- ens in ter- ra' is written. The AR staff has a more complex melodic line with many notes and rests, while the Greg staff is simpler with fewer notes.

e- rit se- men e- ius:

ge- ne- ra- ti- o re- cto- rum

Der Jubilus zum Schluß des Zitats aus AR ist hinsichtlich des „motivischen“ Aufbaus der Kadenz bemerkenswert; es liegt hier nicht nur Floskelreihung vor. Die Parallelnotierung wurde zur Bequemlichkeit für den gesamten Vers durchgeführt, auch deshalb, weil im dritten Viertel, *generatio* ..., die Verwandtschaft beider Fassungen wieder besonders deutlich wird. Unterhaltsam ist, daß AR den dem in Greg „silbenzählenden“, initialen *salicus Fac* entsprechenden *scandicus Fac* als Akzent-beachtend einsetzt, und zwar regelmäßig; Das könnte man sicher als Ergebnis einer, angeblichen, Überarbeitung von Greg ansehen (wenn man das unbedingt so sehen wollte), daß diese genetische Hypothese für die anderen Verschiedenheiten plausibel sein sollte, erscheint dagegen weniger leicht zu begründen: Vor allem die Zerlegung des ersten Versteils *Potens ... eius*, bestimmt durch die, wohl neuere Formel  $G_1$ , in zwei Teile würde die klare Korrespondenz zwischen „*oriscus*-Initium“ und „*salicus*-Formel“ zerstören, denn in AR ist auf *erit* der Anfang von *generatio* nur auf zwei Silben verteilt, Daß auch AR hiermit eine ästhetisch nicht sinnlose Bildung komponiert, ist klar: Der Aufstieg zum Höchstton *e* bildet einen melodischen „Grund“ für eine vorangehende Kadenz auf die Tonika. Die Verfloskelung der Rezitation von *terra* ist für AR typisch, würde aber, bei, angeblicher, Ableitung von Greg, die Relation der beiden Rezitationstöne auf *potens in terra* zu *erit semen* zerstören.

Und weder der syntaktisch merkwürdige große Jubilus, noch gar sein Aufbau hätten ein Vorbild in Greg (d. h. dafür muß insgesamt ein klar nicht-Gregoriantisches Stilgefühl maßgeblich gewesen sein — und woher sollte dies kommen, wenn nicht von einem genuin eigenen liturgischen Gesang, eben AR?). Auch der Anfang selbst, in dem AR eine der Anfangsformel des 1. Verses entsprechende Wendung nutzt, widerspricht der Annahme einer genetischen Ableitbarkeit AR aus Greg deutlich. Als Gregorianischem Stil nicht völlig widersprechend könnte man die Wendung auf *semen eius* ansehen, wo der große Sprung erst nach Überbietung um einen Ganzton nach oben in „Gegenbewegung“ ausgeglichen wird. Gerade an dieser Stelle hat Greg eine, zudem streng formelhafte Wendung,

die auch nicht effektiv ist. Natürlich könnte man hier viele Möglichkeiten der Deutung sehen wollen: Greg hat die, möglicherweise erst etwas später (als im Tract. *Iubilare*) entstandene Formel als Hinweis eben auf nicht ganz ursprüngliche Herkunft, natürlich bei sonst klarem Bezug zu den üblichen verfügbaren Formeln; AR hat diesen Tract. ebenfalls neu komponiert, was in Gegensatz zu den Tractus steht, die in Greg ebenfalls die „modernere“ Gesamtformel  $G_1$  tragen<sup>49</sup>.

Auf diese Probleme sei hier aber nur des Interesses wegen hingewiesen: Auf die hier gestellte Frage nach der, etwaig, genetischen Relation der beiden Fassungen wie vor allem der des Alters einer, „lokalen“, Formel-gebundenen!, Rezitation auf *h* hat das nichts zu tun<sup>50</sup>. Die weitere Erörterung solcher Fragen kann daher den wirklich großen Denkern in

<sup>49</sup>Aus gegebenem Anlaß: Wenn Verf. Anführungszeichen verwendet, hat dies einen Grund, den selbst ein so selbstbewußter Geist wie Pfisterer zur Kenntnis nehmen sollte, um nicht anderen geradezu absoluten Unfug im Denken zu unterstellen!

<sup>50</sup>Für „genetische“ Hypothesen lassen sich so viele Varianten ersinnen, daß eine endgültige Klärung der Relationen — gemeinsame Versionen, Vertonung nur in Greg (in AR identisch übernommen), in vielleicht „modernerer“ Form, nämlich Verwendung von  $G_1$ , und schließlich „moderne“ Fassung in Greg, aber eigene Fassung in AR: Da könnte man ursprüngliche Gemeinsamkeit, sekundäre Fränkische Ergänzungen des Tractus Repertoires nebst identischer Übernahme, sehr spät, in AR sehen, und schließlich eine gemeinsame Ergänzung in jeweils eigenen Versionen als mögliche Erklärungsthese annehmen. Eine wirkliche Rezeption von Greg in AR wäre dann nur die identische Übernahme, also in den Melodien, die auch in AR in rein Gregorianischer Form erscheinen.

Der Tract. *Beatus vir* z. B. erscheint in AR offenbar nicht an gleicher liturgischer Stelle (Gregor) wie in Greg (Martyres); wogegen der Tract. *Cantemus* etc. doch zu vergleichbarer liturgischer Situation erscheint — die entsprechenden Ergänzungen sind also auch liturgisch differenzierbar. Aber, auch das soll hier nur als Hinweis auf mögliche Klassifizierungen gesagt sein: Ein eindeutiger Beweis für eine, angebliche, direkte Abstammung AR aus Greg läßt sich hier nicht finden; musikalisch ist sie ausgeschlossen wie aus den angeführten und noch anzuführenden Beispielen ersichtbar.

Aber natürlich, und deshalb „muß“ Greg in Benevent uralt sein, kann man die aufregende These aufstellen, daß Greg nach Benevent vor 800 gekommen ist, vielleicht noch vor der, schließlich in literarischen Quellen belegten Rezeption von Greg im „Norden“ — von England und vom Frankenreich hat man dazu, wie gesagt, literarische Quellen, von Benevent darf und muß man sich auf Pfisterer verlassen, denn da gibt es keine solchen Quellen, merkwürdig? Dieser These zufolge wird man dann erwarten müssen, daß sich in Rom spätestens bis zur Gregorvita des zelotischen Diakons AR aus Greg entwickelt hat, während Frankreich und Benevent den Urchoral weiter bewahrt haben, wahrscheinlich deshalb, weil in beiden Räumen die *magistri cantus* viel zu dumm waren, derart fortschrittliche und ästhetisch so überzeugende Weiterentwicklungen von Greg zu leisten, wie es AR darstellt — ersichtlich ist auch das von großer Merkwürdigkeit, allerdings nicht, wenn man den Choral nicht als musikalisch ästhetisches Phänomen zu erleben imstande sein sollte, was, wie ebenfalls gesagt, nicht so ganz mit Augustins Vorgaben an die liturgische

Liturgie und Choral zur endgültigen Lösung überlassen sein.

Vielleicht sollte man bei allen solchen Überlegungen auch einmal zu beachten versuchen, schon um die Komplexität ein wenig besser einschätzen zu können, daß die Psalmodieformel der Responsorien des 8. Tons eine (ebenfalls gelegentliche) Rezitation auf *h* als Regel kennen, wie man z. B. im Resp. *Non discedimus a te* im Vers auf *Memento nostri Domine* ... sehen kann, weil hier ein sehr langer Text vorliegt. Da hat man dann aber auch die Beachtung der Betonung durch den *pes hc*. Warum sollte man auszuschließen, daß es von Anfang an beide Möglichkeiten des Rezitierens gegeben haben könnte, wenn die Antiphonie aber auf *c* rezitiert, was auch den Versanfang der Psalmodie der *responsorio proluxa* dieses Tons charakterisiert (vgl. Resp. *Ecce dies* im Vers auf *In diebus illis* — ein ästhetisch reizvoller Kontrast). Zumindest muß man doch diese Möglichkeit erst einmal mit Sicherheit ausschließen. Denn warum sollte die Rezitation auf *c* im Responsum, z. B. im Resp. *Ecce radix* auf *Et erit nomen eius* nicht auch alt gewesen sein dürfen? Das Responsorium *Hierusalem* rezitiert „dafür“ eine ganze Weile auf *h*, auf *quia dies*. Vor einem Urteil über das jeweilige Alter der „gewünschten“ Lage des Rezitationstons wird man also erst einmal statistisch alle betreffenden Fragen ansprechen und bestimmen müssen: Beginnen alle in Benevent überlieferten Responsorien nicht mit Rezitation auf *c*, sondern auf *h*?

Die Vorstellung, daß eine Beschränkung sozusagen des jeweils höchsten Tons einer Rezitation mit *c* in Melodien des 8. Tons erst Ergebnis späterer Zeit sein darf, wird auch vom Anfang des Off. *Miserere mihi* nicht unbedingt bestätigt: Der Ton *d* folgt erst zu Ende der ersten Vershälfte, dann noch „überboten“ durch *e*; eine sehr klare tonräumliche Disposition — solche Bildungsprinzipien werden natürlich erst dann sichtbar bzw. hörbar, wenn man bereit ist, Melodien in Greg als Ergebnisse gesamtheitlicher kompositorischer Planung zu akzeptieren (AR paßt hier nicht):

Mi- se- re-re mi-hi Do- mi- ne se-cun- dum

ma- gnam mi- se- ri-cor- di- am tu- am:

Die Vermeidung von *h* auf *misericordiam*, so daß erst auf *misericordiam* der Ton wieder auftritt (nachdem er bereits zu Anfang der Melodie deutlich zu hören ist), also die Konzentration auf *c* wird durch die zitierten *Romanus*-Buchstaben (zusätzlich) angemerkt. So aufwendig auch das Rezitativ gestaltet ist, das rezitativische Gerüst ist klar erkennbar, wie auch die Art der melischen Akzentnutzung: Der Grund für die Verwendung von *c*

---

Musik in lateinischer Sprache kompatibel erscheint; Augustin spricht von musikalischer Kunst — und der Gefahr, die sie also solche, auch und gerade in der Liturgie beinhaltet.

als obere Grenze für längere Zeit ist die angesprochene Disposition. Im 1. Vers begegnet eine Rezitation auf *c*, die dann, auch ohne Akzentbeachtung, noch *d* singt; es gibt sogar eine Rezitation auf *d* mit Beachtung des Akzents durch *pes de*: Wenn das vielleicht die „allerursprünglichste“ Rezitation in Melodien des 8. Tons gewesen sein könnte (z. B. im Resp. *Eram quasi agnus* im Vers auf *verbum iniquum mandaverunt ...*; davor wird auf *c* rezitiert).

Das Bedürfnis nach Abwechslung selbst des Rezitationstons gibt es also. Und allgemein fällt es doch nicht so ganz leicht, in Melodien des 8. Tons zu übersehen, daß dem Ton *c* eindeutig eine strukturelle Funktion zukommt, z. B. wird im Resp. *Vinea facta* der ausgedehnte initiale Abschnitt *Vinea ... plantavi* ebenso von *c* bestimmt wie der folgende (wo man übrigens auch sehen kann, daß der Schritt von diesem Strukturton nach *d* keineswegs auf Akzente beschränkt ist, sondern als musikalisches Formelement eben auch auf unbetonten Silben stattfinden kann): Die Vorstellung, daß allen entsprechenden „Aufstiegen“ emphatische, germanische, Betonungen entsprächen, trifft also nicht zu; der „Verdacht“ liegt nahe, daß in eindeutigen Fällen der Akzent nicht in Analogie zum Druckakzent eine Hervorhebung der Silbe mit emotionaler Bedeutung melisch direkt umgesetzt werden muß, sondern eher eine Möglichkeit sinnvoller Ornamentation darstellt, ein brauchbares, aber nicht zwingendes Mittel der musikalischen Gestaltung.

Die hier nur angedeuteten Überlegungen zur Rolle der Töne *h* und *c* in Melodien der 8. Tonart — man betrachte nur einmal die Rolle von *c* im, sicher nicht gerade jungen All. *Haec dies* — sollen nur darauf hinweisen, daß man die Vorstellung einer urtümlichen Rolle des Tons *h* als *tuba* dieser Tonart vielleicht doch auf einer etwas breiteren Basis erörtern sollte, als es die, nicht gerade sehr reichhaltigen entsprechenden Belege von Pfisterer erkennen lassen, wenigstens zur Beruhigung einfacherer Gemüter wäre dies sinnvoll: Die suchen dann womöglich völlig verängstigt nach Anzeichen und Gelegenheiten, die so klare Strukturfunktion des Tons *c* in Melodien dieser Tonart „zurück“ zu konstruieren, um alle Beispiele, auf die Möglichkeit zu untersuchen, daß diese Rolle des Tons *c* als *tuba* bzw. entsprechender Gerüstton vielleicht doch erst Ergebnis einer, wo auch immer durchgeführten, sekundären Erarbeitung sein müsse — um bei einem solchen Versuch dann zwangsläufig restlos zu scheitern. Das kann man, vielleicht, doch vermeiden.

Man sollte, wie noch zu zeigen, übrigens nicht ganz vergessen, daß die hier angesprochene Rezitation, überwiegend mit *frangulus* für die Akzentbeachtung — die immer eine „Auflockerung“ des starren Rezitierens bedeutet, doch nicht eine Hervorhebung der betonten Silbe im Wort im Sinne germanischer Akzentverwendung — nicht von der Tonart, aber auch nicht von der Gattung abhängt. Man findet diese Neume sogar gelegentlich im psalmodischen Rezitativ der Introitus, worauf noch einzugehen ist — immerhin, auch ein Hinweis darauf, daß man entsprechende Beobachtungen vielleicht doch auch statistisch etwas breiter absichern sollte. Das Auftreten des *frangulus* könnte hierzu ein brauchbares Hilfsmittel sein, wenn es um die Nutzung der angesprochenen, „regionalen“ Rezitation nicht auf *c* wie in der vom Gradualbuch, Sarum und Klosterneuburg überlieferten Fassung, sondern auf *h* zur Datierung musikhistorisch nicht ganz unumstrittener Sachverhalte geht;

hier des Beweisens einer Rezeption von Greg in Benevent, lange vor 850. Ein „tonales“ Prinzip liegt nicht vor, eher ein an bestimmte Initialformeln gebundenes Formmittel.

Schaun wir einmal den Anfang des Tract. *Iubilare Domino* an, das, ein Zeichen von höherem Alter, in AR nicht Gregorianisch ist:

AR

Greg

Iu- bi- la- te Do- mi- no

AR

Greg

om- nis ter- ra:

In beiden Versionen des ausreichend „alt“ belegten Tractus ist die strukturelle Bedeutung des Tons *c* ganz klar; in Greg allerdings hat auch *h* eine Funktion, die nur in Bezug auf die strukturelle Bedeutung von *c* ästhetisch zu verstehen ist — doch, der Choral ist auch Musik, dezidiert Musik, die also ästhetisch zu verstehen ist: Der Aufstieg reicht zu Anfang nur bis zum Ton *h*, *G – h* ist der Ambitus, wobei *h* nur ein „schnell“ erreichter Höhepunkt ist, der die Kadenzwendung des *pressus aaG* folgt. Erst danach in einem der typischen, dann nochmals überbotenen Sprünge wird sofort *c* erreicht (man vergleiche für diese tonräumliche „Überbietung“ die bekannte Formel des 1. Tons). woran sich, aber zusätzlich nach unten „ausgeweitet“ wieder die Kadenz anschließt, *GF GaaG*: Der Tonraum wird dynamisch erweitert, und der Sprung, mit dem der Akzent beantwortet wird, erscheint auch in Bezug auf das vorher „nur“ erreichte *h* als herausragendes melisches Geschehen.

Derartige Umschreibungen des gestaltmäßig klaren melischen Geschehens in Bezug auf seine Wirkung, hier der Disposition der Bewegungen in einer tonräumlichen Dynamik, sind eigentlich überflüssig. Sie können aber zeigen, daß hier die Relation der Töne *c/h* bewußt komponiert ist, wie eben auch der Verzicht auf *h* im Abschnitt *Domino*: Erst im folgenden Abschnitt *omnis* erscheint dieser Ton wieder, und zwar deutlich bezogen auf *c*, fast möchte man an eine Art Leittonwirkung denken: *hc ach c ...*; daß *c* strukturell wesentlicher Ton ist, bezeugt eindeutig die *bistropa*. Hier zu versuchen, *c* durch *h* zu ersetzen, wäre offensichtlicher Unfug bei einer kompositorisch so klaren Disposition, die die aufeinanderbezogene Nutzung beider Töne benötigt: Von einem Wechsel kann also

nicht die Rede sein.

Ein Blick auf die Version von AR zeigt übrigens, daß zwar die gleiche Gesamtdisposition vorliegt, nur „zerstört“ AR die sorgfältige Planung der Dynamik des Aufstiegs, weil sofort *c* erreicht wird — die Verzierung der Anfangsrezitation auf der Tonika ist unwesentlich, verändert die Wirkung nicht, der Aufstieg bis *c* bereits auf der zweiten Silbe aber und die Ausführlichkeit der Ornamentierung mit den üblichen Floskeln entspricht zwar ganz dem Stil von AR, „verdirbt“ — so zu formulieren, wenn man, unbedingt, AR, direkt, aus Greg ableiten will —, aber den Effekt der Steigerung des Ambitus in Greg völlig, obwohl auch in AR der Höchstton *d* erst auf *Deo* bzw. *Domino* erreicht wird — auch hier könnte man die Verzierungen als für die Gesamtwirkung irrelevant bezeichnen.

Auf der Schlußsilbe schließlich erscheint gegenüber Greg das nochmalige „Ausgreifen“ nach *h* als wirkungsvermindernd, denn damit wird der Anschluß „verborgen“, den Greg mit Beginn auf *h* gestaltet — auch das sehr frühe Erreichen des Höchsttons ist weniger effektiv als in Greg, wie auch die „symmetrische“ Gestaltung des Schlusses — Grundlage ist der Bezug auf den Sprung *c - a* — durch die Floskeln in AR aufgehoben wird — greifbar auch in dem Erreichen von *F*, das in Greg nur als Schlußton erscheint, und dann in sehr schnellem Sprung durch den Tonraum der Quint erreicht wird. Auch dieser Effekt der Relation der Bewegungen, *da aG ca cGGF* fehlt in Greg in der Verflokelung des Schlußmelismas in AR völlig. Sollte das wirklich ein Beweis dafür sein, daß AR, und das noch direkt, aus Greg entstanden sein soll, daß eine derartige Aufhebung fast aller für Greg wesentlichen, ästhetischen, Effekte vorgenommen wird? Dann müßten die Römischen *cantores* recht schlechten musikalischen Geschmack gehabt haben, so vielleicht wie ein moderner Deuter, der solche klaren Unterschiede nicht sehen kann.

Was hat das aber mit der Frage nach Rezitation auf *h* als besonders eindeutiges Altertumssiegel zu tun? Wenn tatsächlich *h tuba* gewesen sein sollte, wären wohl auch „Rückwirkungen“ in den eigentlichen Melodien zu erwarten, zumal die auch klare rezitativische Partien aufweisen, wenn da, und auch in offensichtlich sehr alten Melodien die Rezitation auf *c* nicht nur selbstverständlich überliefert, sondern auch klar Form- und Struktur-bestimmend erscheint, sich das sozusagen explizit erklingende Verhältnis von *h* und *c* als wesentlich für die Form und den ästhetischen Sinn einer Melodie herausstellt, dann, offensichtlich, fällt die Bewertung von Rezitationen auf *h* als „ursprünglich“ und als Beweis für das „Ururalter“ der Überlieferung von Greg in Benevent zumindest nicht mehr ganz so leicht, wie dies bei der Lektüre von Pfisterers entsprechenden Ausführungen so scheinen mag; zumal wenn es jüngere Überlieferungen im „Norden“ gibt, die auch nach 900 ebenfalls entsprechende Rezitationspassagen auf *h* an den betreffenden Stellen kennen, wird man dieses Merkmal kaum als Nachweis für eine Rezeption der Gregorianik in Benevent möglichst lange vor dem 1. Drittel des 9. Jh. anführen wollen. Den Nachweis, daß die Rezitation auf *h* die älteste Form gewesen sein muß, liefern diese Beispiele auch nicht<sup>51</sup>.

<sup>51</sup>**Rationalität und Halbtonbegriff** Damit will Verf. nicht etwa einen endgültigen Beweis dafür erbracht haben, daß Greg in Benevent, z. B., unbedingt nach 950 erfolgt sein müsse,

---

er zeigt nur die Probleme, die entsprechende „gegenteilige“ als Beweise gedachte Vorstellungen haben können, so selbstbewußt sie auch vorgetragen werden.

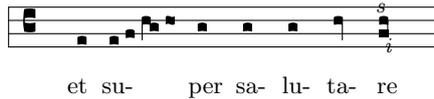
Wirkliche Probleme, und deshalb wird hier etwas ausführlicher auf Argumente eingegangen, ergeben sich bei der „ursprünglichen“ Datierung von Greg in Benevent hinsichtlich der Rationalisierung des Chorals — allein schon „frei“ auftretender *frangulus* könnte auf Chromatik hinweisen; daß diese, um nur ein Beispiel zu nennen, in Benevent wie im „Norden“ jeweils identisch eliminiert worden sein kann und muß, ist nicht gerade trivial. Denn, die Rationalisierung ist als fast kontinuierlicher, geradezu folgerichtiger Vorgang ausschließlich im „Norden“ bezeugt, wobei Aurelian und Regino noch weitgehend ein vorrationales Niveau repräsentieren, Hucbald, Remy und die *Musica Enchiriadis* aber bereits das rationale Denken zu erkennen geben — der erste Anonymus der *Alia Musica* nimmt eine Vorgabe von Aurelian auf (die Anwendung der Intervallkategorie auf melische Abschnitte, s. den anschließenden bibliographischen Hinweis), hat zwar von den für das Pythagoräische Modell des Materials der Melik notwendigen Rechenregeln überhaupt nichts verstanden, kennt aber doch den Intervallgegriff in weitergehender Art als Aurelian (natürlich wird man nicht erwarten können, daß Ch. M. Atkinson in seiner Beachtung des Inhalts von schon einige Zeit veröffentlichter Literatur soweit geht, daß er die Behandlung dieses Sachverhalts durch Verf. in *Musik als Unterhaltung*, Neckargemünd 1998, Kap. IV, Bd. II, Anmerkungsbd., Anm. 223, S. 226 ff., im Inhaltsverzeichnis zu finden unter der Überschrift: *Zu Aurelians Exemplifizierung der von Pythagoras gefundenen vier Grundintervalle* — was höchstens M. Haas aus seiner so weit über den primitiven Sachverhalten schwebenden Vorstellung über Musikwissenschaft zu verstehen nicht in der Lage sein könnte —, zur Kenntnis nehmen könnte oder würde (daß eine seit 2007 im Internet unter *HeiDok* bereits seit 2007 zugängliche, und auch vom Titel her Atkinsons Vorhaben nicht etwa völlig entfernte Veröffentlichung nochmals auf diese Stelle eingeht, zudem noch mit den notwendigen Notenbeispielen — Verf. hat inzwischen das notwendige Programm zu nutzen gelernt —, nämlich Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 358 ff., unter Beachtung neuerer Fehldeutungen, ist natürlich — warum eigentlich *natürlich*? — zu erwarten, nur fügt das gerade zum Wert bzw. Neuigkeitsgehalt von Atkinsons Darstellung nichts hinzu, zumal er die notwendigen Folgerungen nicht sieht, die darin bestehen, daß Aurelian den rational definierten, skalischen Einzelton nicht kennt, d. h. auch nicht unterscheidet und unterscheiden kann zwischen Halb- und Ganzton als das, dann in der späteren rationalen *finalis*-Lehre zentralen tonartunterscheidende Merkmal — die Nutzung des Ganztons als Entsprechung zu einer Tonart verrät zusätzlich, welche rein formalistischen Momente die Zuordnung aufweist, d. h. daß man hier vorsichtig sein muß, wie an der angesprochenen Stelle bemerkt, ehe man naiv für Aurelian die Rationalität von Guido einfach voraussetzt, und Aurelians Schrift dann auch noch völlig unpassend als „Sängerhandbuch“ mit der Papadike gleichsetzen will: Wozu dienen eigentlich wissenschaftliche Veröffentlichungen, zumal wenn sie derart leicht zugänglich, durch einen Index erschlossen, und durch eine *Suchfunktion* müheloses Auffinden gesuchter Stellen, Namen und Sachverhalte erlaubend erscheinen? schon ein merkwürdiges Fach, wo offenbar bewußt auf die Kenntnisnahme vorliegender Literatur genau zu eigenen Themen verzichtet wird — aber, das machte doch so viel Arbeit, würde die so wertvolle Selbstdarstellung durch Ausbreitung längst bekannter und tiefergehend erörterter musikhistorischer Sachverhalte nur aufhalten); dazu kann

man noch die anschließende Anmerkung vergleichen, die sich, unter dem vielleicht doch nicht so ganz schwer zu verstehenden, stets modulo der Einsichtsfähigkeit von M. Haas gesagt, Titel: *Zur konzeptionellen Verwandtschaft der Alia Musica und des Ansatzes im 2. Kapitel der Schrift von Aurelian* genau mit der Relation dieses Prinzips zur *Alia Musica* befaßt; auch anschließende Überschriften hätten ein gewisses Interesse wecken müssen, wie z. B. *Zur Tradition der Tonartbestimmung in der Alia Musica, zu Oktavgattungen, sowie zur Tradition des tonus-Begriffs seit dem „Alkuinischen“ Musiktraktat*, wenn man etwas lernen wollte und nicht nur als, von den Ergebnissen vorliegender Literatur unbelasteter (wenigstens will man das hoffen) Neuentdecker auftreten will, was wieder gewisse Probleme für den Neuheits- und Erkenntniswert der Darlegungen von Atkinson bereitet (immerhin, mehr als 10 Jahre nach der Veröffentlichung und zwei Jahre nach dem erneuten Hinweis in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok*, S. 4, — nochmals wird darauf hingewiesen in dem ersten Teil dieses Beitrags, S. 372 ff. — darf man dankbar sein, daß auch Atkinson bemerkt hat, daß die 1. Schicht der *Alia Musica* das Verfahren der Ambitusintervalle fortsetzt, natürlich hat Atkinson auch dabei wesentliche Elemente übersehen, wie z. B. die Relation zu der Umdeutung der griechischen Bezeichnungen *diastema* und *systema* auf Abschnittsintervalle als eventuelles Rudiment dieser vorrationalen „Methode“, z. B. ib., S. 93 f., S. 268, S. 297, S. 343, S. 350, S. 353, S. ff., S. 358 f., S. 360 ff., S. 370, S. 393, S. 787, um nur diesen einen Beitrag zu nennen, in dem mit der Suchfunktion leicht die betreffenden Stellen zu finden sind), zum anderen; ebenda, *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kap. IV, S. 94 f., hätte Atkinson sogar erfahren können, daß ein nicht gerade minderwertiger weiterer italienischer Vertreter der mediävistischen Forschung ebenfalls speziell über diese Textstelle, wie generell zu Aurelian Einiges zu sagen hat, ja er hätte, wenn er das von ihm so merkwürdigerweise in seine Bibliographie aufgenommene Büchlein des Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998, auf S. 160 ff. inhaltlich zur Kenntnis genommen hätte (man kann auch hier nur hoffen, daß dies der Fall war), nicht nur den relevanten Titel dieses italienischen Autors finden können, nein, müssen, aber auch bemerken müssen, daß seine Ausführungen über Aurelians Melodiebeschreibungen zum Resp. *De ore leonis* eine, angesichts dessen, was Atkinson konkret zu sagen hat, vielleicht doch nicht ganz negligierbare frühere Parallele hat, nämlich eine ausführliche Besprechung eben dieser Melodiebeschreibung von Aurelian. daß Verf. noch weitere Ausführungen zu Aurelians Versuche vollständiger Melodieumschreibungen vorgestellt hat, hätte Atkinson bei Benutzung der Informationsmöglichkeit des Internets ebenfalls recht leicht bemerken können: In Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, findet sich S. 253 ff., in Bezug auf eine merkwürdige Vorstellung eines Kollegen von Ch. M. Atkinson, diesmal, der Wissenserweiterung des Verf. wegen, mit Noten, eine ausführliche Betrachtung der an die erwähnte Melodiebeschreibung anschließende Darstellung der Melodie des Resp. *In ecclesiis* u. a., vgl. Atkinson, *The Critical Nexus*, S. 103 (die Erörterung von neueren Thesen, daß bzw. ob Aurelian die Melodie beschreiben will oder Neumennamen aufzählt, erübrigt sich, wie Verf. ebenfalls angesprochen hat, einmal dadurch, daß Aurelian natürlich Neumenzeichen kennt, denn *figura notarum* ist ein Ausdruck der klar genug ist, hinzu kommt, daß bei einiger Neugier in der Durchsicht der *Inst. mus.* von Boethius die „seltsamen“ Diagramme nebst der Bedeutung des Wortes *nota* als Notenzeichen auch schon an anderer Stelle, auch bei sonst mangelhaftem

---

Verstehen dieser Schrift inhaltlich verstanden worden sein müssen; daß andererseits zu einer Melodiebeschreibung für Aurelian nur die Mittel der Zeichen gegeben waren, die melische Bedeutung hatten, daß also keine andere Möglichkeit bestand, Melodieverlauf zu beschreiben als unter Nutzung des Bezeichneten der melischen Akzentzeichen, hat Verf. nun so oft dargelegt, daß hier also kaum noch Grund für großes Verwundern bestehen sollte; andererseits ist trivialerweise die Mannigfaltigkeit der Stimmbewegung im Sprachklang und in der Musik des Chorals so verschieden, daß musikalische Melik erheblich viel mehr an Ausdrücken verlangen mußten; und nochmals hinzu kommt, daß Aurelian eine gewisse Stilbeherrschung des sprachlichen Ausdrucks darin zu erkennen gibt, daß er alternative Ausdrücke, oder auch verschiedene Wortformen, *circumflexus*, *circumvolvere* etc. benutzt: Was sollte er eigentlich Anderes tun, darf gefragt werden, um nochmals darauf aufmerksam zu machen, daß das Bezeichnete der melischen Akzentzeichen der Grammatik melischer, also musikalischer Natur war (das Verstehen des Unterschieds von Bezeichnetem, Zeichen und Gemeintem scheint für Musikwissenschaftler zu anspruchsvoll zu sein); aber wie tief klingt es doch, wenn Atkinson, ib., S. 103 formuliert: *The question remains: do Aurelians' use of accents as notae correspond ontologically to any kind of musical reality?*, was angesichts der Intention von Aurelian zu einer derart absonderlichen Frage führen könnte, fragt sich der Leser, denn für seine Melodiebeschreibungen zählt er doch nicht Neumenzeichen auf, die kennt er, was man beachten sollte, und worauf hingewiesen wurde, als *figura notarum*, er benutzt das Bezeichnete, das, was die Akzentzeichen als Bedeutung haben, die melische Bewegung also (wenn er nicht andere melische Merkmale beschreiben will): Offenbar ist es also nicht nur zu schwierig zu verstehen, was der Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem im Falle der Neumen ist (Aurelian versteht diesen Unterschied natürlich klar), sondern auch zu rezipieren, daß Aurelian keine anderen Möglichkeiten zur Melodiebeschreibung hatte: Er hatte, was Verf. nun auch, wenigstens seiner Meinung nach oft genug, gesagt hat, kein Verständnis der rationalen Elementarbegriffe, mit denen man später sehr viel einfacher Melodien beschreiben kann, eben als Folge der Rationalisierung, die Aurelian noch nicht beherrscht hat, wozu gibt es dazu Literatur? — ein Wissenschaftsverständnis, das die Kenntnisnahme bestehender Literatur offenbar als zu lästig empfindet, insbesondere bei Beiträgen, die voll bibliographiert sind, vgl. auch im 1. Teil des vorliegenden Beitrags, S. 16 ff., das nicht gerade für die Seriosität von Musikwissenschaft als Wissenschaft spricht; er stellt dies natürlich als neue Entdeckung vor, *The Critical Nexus*, Oxford, 2009, S. 94 ff.; immerhin hätte er einen Verweis auch in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 4, oder auch S. 360 ff., 375 f., 768, finden können; aber, wie sollte man eine Internetpublikation auch noch durchschauen sollen — eine etwas seltsame Einstellung, wenn man seine Arbeit auf wissenschaftliche Erkenntnis gerichtet haben sollte, was für Musikwissenschaft offenbar nicht generell gültig zu sein scheint, da kommt es auf den Autor an, nicht auf die Inhalte — nicht nur typisch für das wissenschaftliche Ethos und die wissenschaftliche Redlichkeit einzelner Fachvertreter und damit lächerlich werden solche Erscheinungen jedoch dann, wenn, wie hier, die wertungsgeschichtliche und allgemein musiktheoriegeschichtliche Bedeutung der angesprochenen Stelle, die an den angegebenen Stellen in ihren Gesamtzusammenhang, den der wertungs- und denkgeschichtlichen Grundlagen und Umstände der Rationalisierung der Musik im lateinischen Mittelalter gänzlich übersehen wird, sozusagen verloren geht, denn dann wird

Dies tut auch nicht die Wahrscheinlichkeit, daß eine Parallele zur oben genannten „*oriscus*-Formel“ sich auch in Int. des 7. Tons findet, z. B. im Int. *In virtute tua* auf *et super salutare tuum*, woran sich eine Rezitation auf *d* anschließt:



Die Wahrscheinlichkeit dafür, daß St. Gallen hier, wie „übertragen“, eine Rezitation auf *h* und nicht wie die Tradition, die das Gradualbuch nutzt, auf *c* meint, ergibt sich daraus, daß nach dem *oriscus* keine *virgae*, sondern *puncta* folgen, und die letzte „monosyllbische“ Neume eine *virga* ist, die dann als *c* zu interpretieren sein muß.

Daß die 7. Tonart nicht durchgehend auf *c* rezitiert, ergibt sich z. B. im Int. *Puer natus*, wo die *tractuli* (auf *cuius imperium super ...*) zur Bezeichnung der Rezitation auf *c* ebenfalls nicht anders interpretiert werden können. Daraus ergibt sich — zum wiederholten Mal —, daß offensichtlich die Rezitationstöne nicht so strikt festgelegt waren, wie sie die spätere Überlieferung kennt, daß also strikte Vereinheitlichungen durchaus ein Hinweis auf sekundäre Eingriffe darstellen könnten. Warum sollte man solche Ergebnisse nicht beachten, wenn man entsprechende Fragen diskutieren will?

Aber, es kann sein, daß die Argumentationsbasis, die reale Erscheinung der Melodien und ihre Überlieferung, nicht ganz die, wohl nur einem einfachen Betrachter wie Verf. vielleicht notwendig erscheinende, Breite hat, daß aber die verallgemeinernde Argumentation so überzeugend ist, daß Rekurse auf eventuelle Komplexitäten in der Wirklichkeit gar keine Rolle mehr spielen können oder sollen?

Damit, und weil eben die Altersbestimmung der Überlieferung von Greg in Benevent gewisse Probleme hinsichtlich der Geschichte auch der Rationalisierung des Chorals hat, müssen natürlich, schon aus Achtung von dem Anspruch des Autors, die betreffenden

---

der Erkenntnisfortschritt behindert, was selbst für ein Fach wie Musikwissenschaft nicht gerade vorbildlich sein sollte).

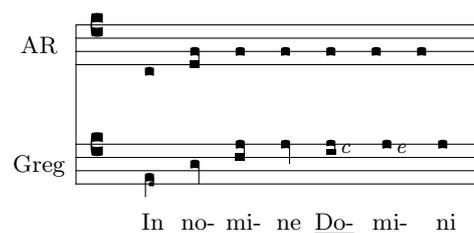
Im „Süden“ kennt man das im 9. und Anfang des 10. Jh. nicht, Ende des 10. Jh. dagegen ist rationales Denken auch für den Süden selbstverständlich. Das zeigt das geistige Niveau Guidos, dessen Leistung nicht zu verstehen, höchstens ein Beweis dafür ist, die Bedeutung des Rationalisierungsvorgangs der Musik im Mittelalter für die abendländische Sonderentwicklung nicht verstehen zu können. Genau diese Bedeutung aber macht eine frühe Datierung von Greg in Benevent zum Problem; hinzu bzw. damit direkt verbunden kommt die allein im „Norden“ geleistete (frühe) Durchsetzung des Prinzips von acht Tonartenklassen; auch dafür gibt es im „Süden“ nicht das geringste Zeugnis — und daß „nur“ alles verlorgengegangen sei, mag glauben wer will, er hat dann einen Irrglauben. Gerade die Bedeutung dieses Rationalisierungsvorgangs, obsolet vielleicht für Gegner rationalen Denkens, also Antiaugustiniker, für die abendländische Sonderentwicklung, auch, in der Musikgeschichte läßt die angedeuteten Probleme nicht einfach zur nicht zu beachtenden Nebensache werden.

Vorstellungen von Pfisterer weiter verfolgt werden, denn sie sind auch teilweise eine Rekapitulation einer Argumentation von Johner.

### 1.1.2.2 Die Bestimmung der Rezitativtöne, die Lehre der affinalen Skalenstrukturen und der Vorgang der Rationalisierung des Chorals und seine Zeit

Nun beobachtet Pfisterer, als Weg zur Verallgemeinerung des Auftretens einer Rezitation auf *h* in Benevent (und, von Pfisterer offenbar nicht für bemerkenswert gehalten, in Chartres, in St. Yrieux oder in St. Gallen, u. a.) in Tractus des 8. Tons, wie auch (s. u.) in der Rezitation der Int. des 3. Tons zu einer Datierung der gesamten Überlieferung, auch, daß es einen *pes* gibt, der auf Akzenten, gelegentlich bzw. fakultativ wenigstens, stattfinden kann. Wie man aus dem Repertoire weiß, können solche Umsetzungen von Akzenten in melische Gestalt in verschiedener Weise stattfinden, man kann sozusagen von unten ausholen, wie im Int. *In nomine Domini omne*, im Int. *Misericordia Domini*, oder auch im Int. *In voluntate tua*.

Dies sind Situationen, die mit den angesprochenen der Tractus des 8., Tons identisch sind. Es handelt sich auch hier um die mit *frangulus* notierten Akzentbeachtungen in Rezitationen — die, wenn auch von Pfisterer unbemerkt, auch in Benevent nicht, wie im Gradualbuch, auf *c*, sondern auf *h* rezitieren. Das ist nicht etwa ein weiterer Beweis, sondern ein Hinweis darauf, daß z. B. Chartres, soweit vorhanden, wie Benevent singt, nämlich durchweg auf *h*, aber auch St. Yrieux diese Rezitation kennt — und, soweit rekonstruierbar, im Vers auf *c* rezitiert (die Notierung von St. Gallen ist eindeutig, sie ist übrigens auch ein Beispiel dafür, daß der *frangulus* auf „Liquescenz“ durch normalen *epiphonus* notiert wird); die Stelle *et infernorum* ist initial eine Parallele zum Anfang, wobei St. Gallen durch *l* den Terzschrift deutlich macht — insofern ist also dieses Beispiel Zeugnis dafür, daß eine Rezitation auf *c* zu Anfang für die frühesten, adialematischen Überlieferungen nicht ausgeschlossen werden kann; Chartres widerspricht hier St. Gallen:



Die unterstrichene Silbe *Domini* trägt den *frangulus*; nimmt man das *e* zum nächsten *punctum* „wörtlich“, müßte auf *c* rezitiert werden. AR zeigt klar, daß die wohl ursprüngliche Rezitation eben *c* war — natürlich Pfisterer würde wohl, wenn das mit der Überlieferung in St. Yrieux und Chartres kompatibel wäre, die Rezitation auf *c* für besonders jung halten: Daß hier anders als auf *c* zu rezitieren wäre, wäre nicht ganz leicht aus der

Notation von St. Gallen abzuleiten!

Und was ist an diesem Beispiel noch bemerkenswert? Der vorletzte Abschnitt *ideo Dominus*:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a four-line structure. The 'AR' staff shows a sequence of notes starting with a square note on the top line, followed by a series of square notes on the second line, and ending with a square note on the first line. The 'Greg' staff shows a similar sequence but with a different starting note and a different interval structure. Below the staves, the text 'id- e- o Do- mi- nus' is written, with hyphens under the letters.

Die Tonarten beider Versionen sind verschieden, die Strukturen aber nicht ganz unähnlich; hinzu kommt, daß hier die „*oriscus*-Formel“, allerdings ohne *oriscus*, auftritt, in der sonst üblichen Weise, daß die Rezitation einen Ton tiefer beginnt — liegt hier etwa doch eine sekundäre, bei der Rationalisierung geschehende Veränderung in Greg vor? Die Frage nach der Art der Rezitation mit dieser Formel hat also einiges Interesse, zumal wenn sie, wie hier, auch auf Tönen stattfindet, die nicht durch „Halbtonbeziehungen“ ausgezeichnet sind; man kann auch fragen, ob deshalb der *oriscus*, wie er in solcher „Halbtionsituation“ gefunden wird, eben vor allem des Halbtons wegen steht, daß hier also eine notationsmäßige Opposition hinsichtlich, auch, dieses Bezeichneten, Ganzton oder Halbton, bestehen könnte<sup>52</sup>.

Der Int. *Misericordia* rezitiert wohl auf *F* (AR beginnt ohne Initium mit Rezitation auf *c*) und, charakteristisch, ohne *frangulus* — weil statt dessen, wie bemerkt, der *epiphonus*

<sup>52</sup>**Die Formel in anderer Lage und anderen Tonarten** Ein Beispiel auf *ab* bezogen findet man im Off. *Domine Deus in simplicitate* im Responsum auf *et populum suum*, also mit Rezitation auf *a* nach *oriscus b* — vgl. im 2. V. auf *videbant omnes*. Der 6. Ton, der sonst im Off. auf *c* rezitieren kann, entspricht hier also dem achten an den genannten Stellen in Tractus (AR ist nicht parallel).

Auch im 1. Ton kennt das Off. diese Initialwendung — sozusagen eine „wandernde Formel“ so z. B. im Off. *Gloria et honore*, wobei nicht nur die Rezitation auf *a* nach *oriscus b* eben als Parallele, sondern auch die anschließende „Auflösung“ in *h* in Zusammenhang mit *strophici* erscheint.

Nicht nur wie soeben zitiert auf *a* nach *b* rezitiert das Off. *Bendixisti* — 4. Ton —, unterhaltsamerweise nach *frangulus*, nicht nach *oriscus*, sondern auch auf *h* nach *c*:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a four-line structure. The 'AR' staff shows a sequence of notes starting with a square note on the top line, followed by a series of square notes on the second line, and ending with a square note on the first line. The 'Greg' staff shows a similar sequence but with a different starting note and a different interval structure. Below the staves, the text 'a- ver-ti- sti ca- pti- vi- ta- tem' is written, with hyphens under the letters.

re- mi- si- sti in- i- qui- ta- tem

Benevent, *PM XV*, stimmt hier mit dem höchstwahrscheinlich Gemeinten von St. Gallen überein, Klosterneuburg hat natürlich an der ersten und zweiten Stelle die Rezitation wie das Gradualbuch; St. Yrieux rezitiert zu Anfang auf *a*, wie alle Fassungen, an der zweiten Stelle aber *h* auf *remisisti*, danach aber *c* auf *iniquitatem*, geht also einen Ton früher nach *c* als St. Gallen bzw. Benevent (Benevent *VI-33* führt, wahrscheinlich ein Nachweis des hohen Alters?, das Off. nicht an). Chartres rezitiert wie in St. Gallen angegeben

Die Parallelität beider Fassungen im zweiten Zitat — beide aus dem Responsum — ist klar; hier ist auch das Verlassen durch *virga* in der St. Gallischen Notation eindeutig auf die vorangehende Rezitation *h* zu beziehen. Wenn Greg das Initium dieses Versteils von tiefer Lage aus einführt, entspricht dies der Praxis von Greg, aber auch der Gesamtanlage, denn in diesem Schlußteil wird nicht nur der höchste Ton erreicht, sondern auch die *finalis* erst auf den letzten beiden Silben, im Teil davor, *avertisti* ... wird die Tonika nicht gesungen, sondern wohl nur *D/F*. Vielleicht sollte man derartige Gesamtdispositionen nicht ganz übersehen, hier handelt es sich um klare ästhetische Formfaktoren — dies wird auch erkennbar, wenn man beachtet, daß der erste Teil in Greg dezidiert mit der Tonika beginnt und mit dieser auch endet (bzw. wenn man, was sinnvoll ist, die Intonation als eigenen Teil versteht, enden beide Anfangsteile auf der Tonika, man hat so, in Greg, einen deutlich auf die Tonika bezogenen „vorinitialen“ Teil, dann den ersten initialen Aufstieg, und die Binnenkadenz auf der Tonika); der mittlere, hier erstzitierte Teil ist, schon durch *b* — das wiederum durch den *frangulus* als kompositorisch so beabsichtigt bewiesen wird — und eben damit verbunden den Verzicht auf die Tonika, deutlich herausgehoben und läßt das Wiedererreichen der Tonika als Neuansatz erleben (wenn man so etwas überhaupt erleben kann); klar ist, daß beidemale die hier betrachtete Rezitation einen Halbton tiefer als der initial erreichte Höchstton stattfindet, also genau die Situation der hier vor allem betrachteten Tractusstellen.

AR beginnt übrigens den initialen Teil mit *F*, schließt aber genau wie Greg mit der Tonika, allerdings — ebenfalls typisch für die Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen (was man auch im letztzitierten Versteil hört) von Greg bzw. dem Gegenteil in AR — wird in AR bereits in diesem ersten Teil *h* erreicht, und statt des Ausgangs von der Tonika auf *Domine* beginnt AR ohne neues Initium gleich auf *G*, erreicht ebenfalls den Höchstton sofort, wogegen Greg erst auf *terram* diesen bisherigen Höchstton singt. Daß eine genetisch aus Greg abzuleitende Fassung derart die Disposition von Greg „zersingen“ könnte, ist nicht gerade eine plausible Annahme, was auch für den Gegensatz der Rezitation auf *avertisti* ... gilt: Die Rezitation auf *b a a a a* ... von oder in Greg ist wie angedeutet durch die Gesamtdisposition sinnvoll, wogegen AR hier nicht nur wieder die Tonika erreicht, sondern auch durch die Rezitation auf *F* keine deutlich andere

„Tonalität“ einführt. Man kann diesen, auffälligen Unterschied vielleicht auch dadurch erklären, daß Greg Teile von zwei Psalmversen zu einer musikalischen Einheit zusammenfaßt, AR aber nach *Iacob* einen neuen Vers beginnt. Es handelt sich um den Teil, der responsorisch nach den anderen Versen wiederholt wird. Es ist nicht ganz leicht vorstellbar, wie eine, angeblich, Greg rezipierende Fassung die klare Disposition von Greg so habe zerstören können (es ist in Offertoria in AR nicht notwendig, daß der Teil vor dem Kehrsvers mit der Tonika endet, aber doch wohl sehr häufig; man könnte also von da eine formale Notwendigkeit der Veränderung postulieren, wenn man unbedingt AR genetisch aus Greg „entwickeln“ will; auch dann bliebe ein „Zersingen“ der Gesamtdisposition von Greg),

Von Interesse für die angesprochene Frage der „*oriscus*-Formel“, d. h. die Rezitationslage nach dem Initium der Formel  $G_1$ , ist, daß alle (hier greifbaren) Fassungen sozusagen problemlos im ersten zitierten Fall auf dem tieferen Ton rezitieren, also auf *a* nach *b*, was auch zur Formel paßt, wogegen im zweiten Fall die späteren Fassungen auf *c* zu rezitieren scheinen, was natürlich statistisch abgesichert werden müßte. Hier können nur Fragen aufgestellt werden. Die Halbtonsituation ist die gleiche, nur St. Gallen rezitiert analog zu den Stellen in den Tractus mit größter Sicherheit auf *h*, genau wie Benevent. St. Yrieux, wie angegeben, geht einen Ton früher nach *c*, kennt aber auch den Ton *h* direkt nach dem erreichten, lokalen, Höchstton *c*.

Man könnte also die Frage stellen, warum eigentlich im Fall von *a/b* die Rezitation auf dem tieferen Ton durchweg tradiert worden zu sein scheint, bei *c* aber in vergleichbarer Situation, dann sich offenbar — modulo statistischer Nachweise — *c* durchgesetzt zu haben scheint. Rein tonale Gründe wird man nicht anführen können, denn im genannten Off. *Benedixisti* handelt es sich um den 4. Ton, so daß die zu beobachtende Durchsetzung der „höheren“ Rezitation mit dem Ton *c* sozusagen als absolute Lage zusammenhängen muß (vgl. auch die bereits erwähnte Comm. *Ecce Dominus* auf *et erit in die* — es handelt sich um transponiertes *b/a*).

Daß hier gewisse Fragen bestehen, zeigt auch die Com. *Qui meditabitur*, die in St. Gallen ganz nach Art der erwähnten Tractusstellen notiert ist, allerdings sozusagen syllabisiert:

Qui me- di- ta- bi- tur in le- ge

Chartres notiert klar die Silbe *meditabitur* tiefer, als der vorausgehend bezeichnete Ton. Die *virga* und ihre Lage auf *meditabitur in* und der folgende Ton weisen aber, anders als St. Gallen auf einen Aufstieg, dessen Lage eigentlich *c* sein müßte; die *flexa* auf *in lege* schließt in ihrem Anfangston in identischer Lage an; dann müßte Chartres diese *clivis ha* des Gradualbuchs als *ch* gemeint haben, was nicht ausgeschlossen wäre.

Wahrscheinlich, auch durch Chartres bestätigt, ist der *pes* auf *meditabitur* als *ah* und nicht als *ac* zu lesen — dann würde die Melodik auch identisch mit der angesprochenen melismatischen

erscheint: Die Liqueszenz ist sozusagen das „stärkere“ Zeichen. Auch hier liegt also ein

---

Tractusstelle sein.

Charakteristisch für Greg gegenüber AR ist wieder die tiefe Lage des Anfangstons auf der Tonika, wogegen AR sehr häufig diese „tonale“ Bindung des Anfangs nicht kennt; nicht gerade ein Zeichen für eine direkte Ableitung AR aus Greg. Sonst sind die Melodien parallel; bemerkenswert ist, daß beide die, vielleicht ursprüngliche, Rezitation auf *h* kennen. Es ist klar, daß es sich bei dieser Art von Initium und anschließender Rezitation nicht um Tonart-bestimmende, sondern formelhafte, „wandernde“, Bildungen handelt — mit der Rezitation im dritten Ton hat dieses Gestaltungsmittel nichts zu tun.

Wieder im 6. Ton findet man die genaue „*oriscus*-Formel“ im Off. *Gloriabuntur* im Responsum auf *Quoniam tu Domine*, die wiederum eine gewisse Parallele in der Nutzung der bekannten Initialformel des 1. Tons auch im 6. hat, nämlich im Off. *Confitebor Domino nimis*, wo entsprechend auf *a* rezitiert wird, nicht auf dem, hier durch *virga*, nicht durch *oriscus*, wie in der hier betrachteten Formel, „erreichten“ Hochton *b*, was, wie man leicht sehen kann, zu dieser durch Quintsprung nach oben auffälligen Initialformel gehört, vgl. etwa im Off. *Iubilare* zu Anfang des Resp., zu Anfang von V. 2 und ebenda auf *locutum est os meum* — und was sollen denn eigentlich diese vielen „Zufallsfunde“? nein, die sollen nicht etwa nur die Kenntnis des Autors belegen, sondern nur zeigen, wieviele zu beachtende Parallelen es gibt, und welche Fülle an Parallelen zu beachten wäre, ehe man aus einer bestimmten Form Hinweise auf daraus zu folgernde Datierungen gar noch für die Zeit von Greg vor 840 ziehen könnte. Daß die „*oriscus*-Formel“ vielleicht auch ursprünglich, als Variante, die Rezitation auf *c* gekannt haben mag, ist ohne Statistik auch nicht zu beweisen; die Vermutung allerdings liegt nahe, daß diese Initialwendung eine Rezitation einen „Halbton“ unter dem in ihr erreichten Höchstton meint; allerdings, Metz läßt in seiner Notation keinen Hinweis darauf erkennen, was aber, der „Adiastematik“ wegen, kein Beweis für irgendeine Deutungsnotwendigkeit sein kann.

Es ist eben in diesem Zusammenhang doch auch nicht ganz uninteressant, daß beim Auftreten der „*oriscus*-Formel“ auf *ab* auch die Tradition, die das Gradualbuch wiedergibt mit „Abstieg“ nach dem *oriscus* rezitiert! Die Formel dürfte also durchgehend mit diesem „Halbtonabstieg“ nach *oriscus* verbunden gewesen sein. Damit wird die Annahme einer sekundären, durch ein tonartbezogenes, abstraktes Prinzip „geforderten“ Verschiebung im Fall der Rezitation auf *c* in gleicher initialer Situation wahrscheinlicher. Im Off. *Sperent* im 2. V. auf *Cognoscetur* mit *frangulus* auf der betonten Silbe überliefert das Gradualbuch/Offertoriale die Rezitation wieder auf *c* — in deutlichem Gegensatz zur Notation von St. Gallen, die nicht nur durch *tractulus* nach *frangulus*, sondern auch durch den *oriscus* auf die gemeinte Rezitation mit *h* hinweist. Unterhaltsamerweise beginnt auch das Gradualbuch dieses Off. *Sperent in te* mit Rezitation auf *h* nach dem zu erwartenden *oriscus* auf *c*; eine Art verzierte Variante der hier betrachteten Formel — daß allerdings die Sänger, Notatoren oder gar der Komponist den Unterschied nicht bemerkt haben sollten, sondern nur die *Philologenweisheit* von M. Haas, wäre doch wohl eine etwas merkwürdige Interpretation (neuere SemantologInnen könnten aus der Liqueszenz auf *in* sicher tiefste Erkenntnisse ziehen, warum gerade *in*, aber nicht etwa *te* hier so „betont“ wird, der eher musikalische Hörer wird die Liqueszenz als Ornament ansehen):

entsprechendes Beispiel für die Frage nach der Möglichkeit einer Akzentbeachtung „von unten“ vor.

Im Int. der 4. Tonart *In voluntate Tua, Domine* allerdings begegnet der *frangulus*, wie es sich gehört (hier wird nur St. Gallen zitiert, und dabei den Angaben der *tractuli* gefolgt, also auf *E* rezitiert, was von einigen Traditionen bestätigt wird; der *frangulus* wird nach Metzger Art als *punctum + oriscus* symbolisiert):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes and rests corresponding to the Latin text 'In vo-lun- ta- te tu- a Do- mi- ne'. The notes are represented by black squares and diamonds, indicating specific rhythmic values. The AR staff shows a more complex rhythmic pattern with many small notes, while the Greg staff shows a simpler pattern with larger notes and rests.

Ist hier also *E* als Rezitationston möglich, so scheidet dieser Ton auf *caelum et terram et universa* eher aus, denn die *strophici* sind da zu dicht gedrängt — oder man muß, wie hier bei *Domine* tatsächlich häufigeren Wechsel annehmen, was auch nicht ausgeschlossen ist. Auch diese Beispiele sind nicht geeignet, eine besondere „Ursprünglichkeit“ ihrer Versionen in Benevent nachzuweisen; eher belegen sie gewisse Freiheiten, wohl aus ästhetischen Gründen — ein „Dogma“ der Rezitationstöne hat es offenbar nicht in totaler Stringenz gegeben. Auch hier darf man Meister Jacques zitieren: *Man sieht, die Dinge*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes and rests corresponding to the Latin text 'Spe- rent in te'. The notes are represented by black squares and diamonds, indicating specific rhythmic values. The AR staff shows a more complex rhythmic pattern with many small notes, while the Greg staff shows a simpler pattern with larger notes and rests.

AR und Greg sind hier nicht parallelisierbar. Auch diese Fälle müßte man beachten und systematisieren, denn AR geht hier formelhaft vor, wie ein Blick auf die Off. *Gloriabuntur, Domine Deus* u. a. zeigen, Greg hat eine andere Tonart für das Off. *Sperent*, wogegen die anderen auch in Greg zum 6. Ton gehören. Der zu erwartende *frangulus* wird durch *epiphonus* ersetzt. Daß es auch Rezitation auf *c* gibt, zeigt V. 2 auf *patientia* und *faciens* — es dürfte kaum überraschen, daß eine solche Vielfalt von systematischen Geistern im Geiste einer Vereinheitlichung auf *c* oder *h* aufgehoben worden sein kann. Doch, eigentlich wäre zur Diskussion der Traditionen und ihrer Datierung eine vollständige Erfassung dieser und paralleler Stellen, ebenso wie solcher, die anders notiert vergleichbares Gemeintes wiedergeben, notwendig — wenn hier ein wesentlicher Sachverhalt vorläge; angeführt werden muß er hier nur wegen seiner Verwendung als „Beweis“ für höheres Alter der Überlieferung von Greg in Benevent.

waren nicht so einfach, wie es den Anschein hatte, weshalb man vielleicht etwas näher auf das Problem eingehen sollte oder wenigstens könnte, wenn man nicht die Sicherheit von Pfisterers Urteilen besitzt.

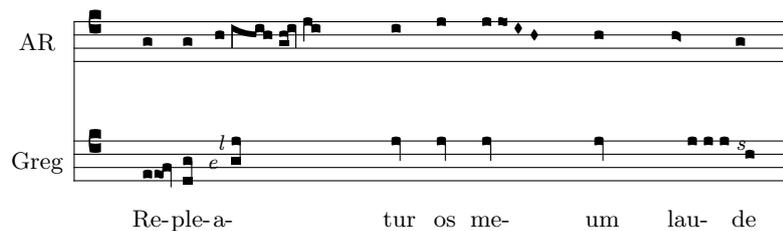
Klar ist auch, daß die Version von AR als mit größter Wahrscheinlichkeit, s. u., der gemeinsamen Urfassung — so hier als Arbeitshypothese angenommen — nächstliegende Version an dieser Stelle durchgehend die Rezitation auf höherem Ton aufweist (allerdings ist im gesamten Repertoire auch da keine vollständige Einheitlichkeit zu finden). Wenn sie im 11. Jh., was auch nur zeitlich wohl selbst Pfisterer nicht annehmen will, nicht aus Montpellier oder Sarum rezipiert worden sein sollte<sup>53</sup>, hätte sie keinen Grund für eine solche Rezitation — wenn die andere denn wirklich die absolut ältere, und nur älter überlieferte Fassung dieser Rezitationsweise gewesen wäre. Zumindest ist also entsprechendes Folgern auf etwas umfassendere Nachsuchen angewiesen, was hier nur angedeutet werden muß.

Man könnte z. B., wenn man sich wirklich um diese Frage bemüht, und aus ihrer Beantwortung — wozu man natürlich erst einmal die Frage selbst formulieren müßte — wesentliche Folgerungen zur Überlieferungsgeschichte des Chorals ziehen will, etwa bemerken, daß der Int. *Repleatur* zu Anfang in St. Gallen höchstwahrscheinlich auf *c* rezitiert wird — einmal wegen eines dem wesentlichen *pes* hinzugefügten *s* zum anderen wegen folgender *virgae* (also nicht *puncta* wie an vergleichbarer Stelle in den oben betrachteten Tractus) — Benevent dagegen rezitiert, auch wenn in St. Gallen kein *frangulus* auftritt (weil keine Akzentbeachtung stattfindet) auf *h*; wirklich ein Zeichen besonders großen Alters nur von Benevent bzw. eines besonders jungen Zeugnisses von bzw. aus St. Gallen? Auch Chartres rezitiert hier auf *c*, nicht auf *h*, ebenfalls ein Zeichen für eine nicht sehr alte Überlieferung? Die Antwort auf diese rhetorischen Fragen läßt erkennen, daß die Annahme sekundärer Vereinheitlichung auch in bzw. für Benevent nicht von vornherein einfach auszuschließen sein kann: In der Zeit, in der die ersten Notationszeugnisse von Greg in Benevent auftreten, ist theoretisches Wissen im westlichen Abendland sozusagen ubiquitär vorauszusetzen — andererseits müßte man natürlich, wenn man die Behauptung aufstellen sollte, daß die durchgehende Nutzung des Tons *h* an entsprechender Stelle

<sup>53</sup>Denn Montpellier singt regelmäßig die sozusagen jeweils höhere Variante der Rezitation; wenn AR also aus Greg direkt entstanden sein soll, wie dies Pfisterer vorgibt, dann müßte die ebenfalls so rezitierende Fassung von AR erst in dieser Zeit rezipiert und in sehr kurzem Zeitraum eine derartige Entstellung von Greg „geleistet“ haben, oder eben, auch die Rezitation auf dem höheren Ton ist alt. Beides zusammen aber geht nicht.

Zumindest wäre, wenn man die Rezitationsweise von Greg in Benevent für ursprünglich halten will, oder sich dazu gezwungen sieht, zu prüfen, wie die Parallelen in AR rezitieren, sonst kommt man auf derart absonderliche Folgerungen, wie sie oben als Beispiel einer nicht plausiblen Hypothese vorgeführt wurden: Dann müßte, wie in dem hier vorgestellten Fall, AR erst sehr spät aus Greg rezipiert und gleich noch „zersungen“ worden sein — auf mögliche Bedeutungsgebungen des Wortes *zersingen* wird noch eingegangen, hier kann man sich wohl intuitiv aufgrund von umgangssprachlicher Kompetenz etwas Passendes denken.

in Benevent ein Beweis für eine — spätestens! — vor 840 rezipierte Fassung von Greg in Benevent sein soll, sich auch darum kümmern, daß durchaus einige der im Gradualbuch, also auch Montpellier oder Sarum mit *c* rezitierenden Anfänge in Int. des 3. Tons, in St. Yrieux wie in Chartres auf *h* rezitieren, natürlich wird man das nur tun, wenn man eine gewisse wissenschaftliche Sorgfalt beachten möchte, doch nicht, wenn man große sensationell altneue Thesen aufzustellen hat, da hat man natürlich ganz Anderes zu tun:



Das letzte *s* auf einem *punctum* scheint davor zu warnen, den Ton zu tief, also wohl, wie AR, auf *G* zu singen, das erst zum Abschluß erscheinen soll — eine der in Greg oft zu beobachtenden übergeordneten Dispositionen, die das Auftreten eines bestimmten Tons durch vorheriges Auslassen zu einem besonderen Erlebnis machen. Ob AR als Hinweis auf Rezitation auf *h* anzusehen wäre, ist nicht klar zu sagen, immerhin erscheinen nur akzenttragende Silben mit dem Ton *c* vertont; möglich wäre es, daß hier für einmal AR nur die Akzente auf *c* beachtet<sup>54</sup>. Benevent, VI. 34, singt wie gesagt diese Stelle vollständig auf *h*. Dies gilt auch für den Int. *Dum sanctificatus fuero*.

In der Melodie dieses Introitus, *Repleatur*, der in Greg einen vergleichbaren Anfang aufweist mit deutlicher Parallele in AR, erscheint die Rezitation auf *c* für den Effekt, daß erst zum Schluß des Abschnitts der Ton *h*, und dann auch als Abschlußton erreicht wird, ästhetisch unabdingbar (in Greg). AR rezitiert auf *c* und kurz danach, zur Abwechslung auf *G* in einem „bewegten“ Rezitativ, also gegen Greg, das durchgehend auf einem Ton, *c*, bzw. Benevent *h*, rezitiert. Die Frage bleibt aber, ob tatsächlich die Beneventanische Fassung, die älteste sein muß — wenn St. Gallen *c* rezitiert, was ebenfalls durch die *virgae* und den *Romanus*-Buchstaben *s* nicht nur nahegelegt, sondern klar angezeigt wird, ist dies nicht unbedingt ein Hinweis darauf, daß St. Gallen eine sehr neue Fassung sein muß und deshalb nicht auf *c* rezitiert haben dürfe, St. Gallen jedenfalls ist offenbar nicht gerade später als Benevent überliefert; man kann übrigens noch weiter suchen, und findet, nicht ganz ohne Überraschung, daß St. Yrieux zu Anfang nicht *c*, sondern wie Benevent *h* rezitiert, Chartres dagegen scheint durchweg *c* zu singen, was in diesem Fall in der räumlichen Relation zur *tristropa* mit ausreichender Gewißheit verifizierbar ist — das diesbezügliche

<sup>54</sup>Betrachtet man die Verwendung der gleichen Initialformel im Int. *Victrix manum tuam* (sic!) — in Greg 8. Ton mit Rezitativ auf *c* oder *h* —, muß man als Rezitationston doch *c* annehmen; klar ist dies, bei anderer Initialformel durchgehend für die Int. *Confessio*, *Liberator*, *Miserere* etc. Das dominante Auftreten von *h* in den genannten Beispielen gleicher Tonart und gleicher Initialwendung könnte also Folge von an der betreffenden Stelle „zu wenigen“ Silben sein.

“Durcheinander“ der Überlieferungen — im Fall des Int. *Benedicite* z. B. rezitiert Chartres auf *h* — wird also nur in Benevent radikal systematisch auf den Rezitationston *h* reguliert, offenbar nicht notwendig und nicht einmal wahrscheinlich ein Hinweis auf sehr alte Herkunft, wenigstens dieses Prinzips — sollte es, um an die oben formulierte rhetorische Frage anzuschließen, ausgeschlossen sein, daß Benevent auch vereinheitlichend vorgegangen sein könnte, sekundär zur früheren, rezipierten Überlieferung? Es dürfte klar sein, daß eine endgültige Antwort auf Fragen dieser Art (wenn überhaupt) nur dann möglich ist, wenn systematisch alle Melodien der Beneventanischen und der sonstigen Überlieferungen verglichen worden sind (und es wird wieder klar, daß Verf. doch nicht die Hybris haben konnte, ein endgültiges Urteil zum Alter und zur Art der Überlieferung von Greg in Benevent haben, oder gar äußern zu wollen — es geht ausschließlich um Fragen an die von Pfisterer erneuerten Vorstellungen, die als Beweis im angesprochenen Sinne, d. h. ohne die notwendigen statistischen Totalerfassungen, zu verstehen, eine erhebliche a priori Sicherheit verlangt):

AR

Greg

Dum sanc-ti-fi-ca-tus fu-e-ro in vo-bis

Auch wenn, wie die beigegefügte Buchstaben erkennen lassen (Metz kennt nur „metrische“ Buchstaben, ein *t* auf dem ersten *punctum*), der *pes ca* auf *sanctificatus* kein *l* erhalten hat (auch hier wäre eine Entscheidung nur nach Überprüfung aller St. Galler Hss. möglich), weisen, wie gesagt, die durchgehend für die Rezitation genutzten *virgae* in St. Gallen darauf hin, daß St. Gallen auf *c* rezitieren könnte, wenn auch eine endgültige Lösung nicht möglich scheint. Wahrscheinlich ist, daß Rezitation auf *c* gemeint ist<sup>55</sup> — das „Verhalten“ von St. Yrieux — *h* — und Chartres — *c*. Jedenfalls kann auf ein ursprüngliches *h* an dieser Stelle gerade nicht verweisen; wie angedeutet, wäre die Rezitation auf *h* ästhetisch sozusagen ein Verlust — daß man ästhetische Kriterien nicht absolut setzen kann, wird auch hier erkennbar, auf den Versuch ihrer Berücksichtigung ganz zu verzichten, dürfte andererseits auch keine methodisch sinnvolle Entscheidung darstellen. In Hinblick auf den Schluß des Abschnitts erscheint ein solches, in Greg auch nicht seltenes, Vermeiden von *h* als ästhetisch sinnvolle Disposition: Erst im Schluß begegnet das bisher vermiedene *h*.

Beide Fassungen sind sehr ähnlich, Greg, wie üblich, setzt den Anfang klar „tonal“, wenn die Tonika die Melodie beginnt, wogegen AR, wie ebenfalls typisch, diesen „tonalen“

<sup>55</sup>Man beachte auch die Parallele, auch hinsichtlich der tonräumlichen Gesamtdisposition, im Abschnitt *de universis terris*, der auch auf *h* endet; auch auf *spiritum* fehlt ein Buchstabenhinweis auf Terzsprung als Gemeintes des betreffenden *podatus*.

Zwang nicht kennt; nicht notwendig ein Beweis für eine direkte Abstammung AR aus Greg; AR rezitiert mit Verzierungen auf *G*, was auch nicht ungewöhnlich ist. Wenn Greg dagegen vor dem Aufstieg nochmals zur Tonika, sozusagen nach unten ausholt, um den Aufstieg — ob Sext oder Quint ist hierfür irrelevant — zum Rezitationston effektvoller zu gestalten, fällt AR in seiner Schematik auf, vor allem wäre es unbegreiflich, daß eine solche markante bzw. bewegungsanalog dynamische Gestaltung des Aufstiegs von einer Greg — angeblich — direkt rezipierenden Sängerschaft, oder, um M. Haasens große Begriffsbildung zu verwenden, *chant community*, einfach ausgelassen worden sein könnte, wie auch der dann so zu beschreibende „Verzicht“ auf den „tonalen“ Anfang; selbst wenn Pfisterer, der die bedeutsame These neu aufgestellt hat, daß AR von Greg abstammt, wenn offenbar auch ohne Analogie zu Darwins Evolutionsmodell, solche Merkmale für nicht beachtenswert zu halten scheint, oder, was auch möglich ist, sie einfach nicht sehen bzw. hören kann, wäre eine derartige „Nivellierung“ nicht ganz leicht zu erklären, zumal unter Berücksichtigung der Bedeutung der Tonalität und „tonal“ korrekter Anfänge in der „nördlichen“ Theorie. Wenn AR hier einen anderen Stil eingebracht hätte, dann muß dieser Stil irgendwo außerhalb von Greg beheimatet gewesen sein, also muß irgendein genuin Altrömischer Choral notwendig vorher bestanden haben — wozu soll man dann aber noch eine, angebliche, Rezeption AR aus Greg annehmen (können)?

Immerhin „ersetzt“ AR — damit soll nicht Pfisterers so kluge Kernthese akzeptiert werden, sondern nur die Relation beschrieben sein — die reine Rezitation durch einen Abstieg, der in ein „bewegtes“ Rezitativ mündet — und damit einen Effekt der Gesamtdisposition stört, der nicht ganz unbemerkenswert sein dürfte; der nächste Abschnitt verläuft so:

con- gre- ga- bo vos de u- ni-ver- sis ter- ris et

Eine „Vermeidung“ von *G* in Greg im ersten Abschnitt (abgesehen natürlich vom Anfang) läßt sich also ästhetisch sehr gut begründen: Greg verzichtet nach dem Initium auf *G* — daß Greg von einer AR näherstehenden Fassung aus in dieser Weise „umkomponiert“ worden sein könnte, ist da wohl keine ganz abwegige Überlegung. Von Interesse ist auch der folgende Abschnitt. Die Rückkehr zur Tonika in Greg, das „Ausholen“ noch einen Ton tiefer, macht das folgende Initium in Greg ebenfalls wesentlich merkmals- und damit ästhetisch erlebnisreicher bzw. interessanter als in AR.

Der folgende Abschnitt, *et effundam ...*, wird in Greg auf *c* rezitiert, was Greg durch *virga + e + l*, also durch scheinbar widersprüchliche Angaben für ein Zeichen für einen Ton zu kennzeichnen versucht. AR beginnt, recht schematisch eine weitere

initiale Wendung, die schon auf *universis* angewandt wurde — nicht gerade ein Hinweis auf eine, gar noch irgendwie „direkte“ Abstammung AR aus Greg. Auf die effektvolle Gestaltung von Greg so einfach zu verzichten, wäre kaum zu erklären, zumal AR eigentlich keine richtige Initialwendung anbringt (die Zäsur beginnt mit *de universis*), sondern eher eine Akzentvorbereitung als Ornament. Für Greg ist der Strukturton auf *congregabo a*, während AR *h* rezitiert — leider ist auch das wieder kein Verweis auf größeres Alter oder größere Ursprünglichkeit einer solchen Rezitation in der 3. Tonart, denn AR rezitiert im Folgenden, durch den *oriscus* klargestellt, dann „wieder“ auf *c*, wenn auch als „bewegtes“ Rezitativ ornamentiert (ob AR im Folgenden, auf *effundam super* auf *h* oder *a* rezitiert, ist nicht zu erkennen, weil ein „bewegtes“ Rezitativ vorliegt, man könnte natürlich, auch hinsichtlich der Tonwiederholung auf *c* und der „Umrahmung“ durch die kleine Terz *hd* die Rezitationsfloskel in AR als Ornamentierung des Gerüsttons *c* interpretieren — was wiederum die Frage nach der Natur solcher Floskeln als Repräsentanten eben ornamentierter eigentlicher Töne oder als genuine Träger rezitativischer Wiederholung des Gleichen stellen läßt; eine Beziehung zur Sprachmelodie ist besonders im „bewegten“ Rezitativ nicht herzustellen, was man dann auch auf die Akzentbeachtung „übertragen“ sollte).

Immerhin, im Folgenden rezitiert AR deutlich auch einmal auf *h*, allerdings ebenfalls wieder als „bewegtes“ Rezitativ, nämlich in *torculi hch* (Greg ist vergleichbar, aber „motivisch“ gebaut: Die, durch Quilisma variierte Wiederholung von *climaci* findet sich nicht als Rezitativ, sondern als Gestaltfaktor eines Melismas!); AR kennt aber auch Rezitation auf *a*, über *emundabimini* ..., das dann in Rezitation auf *G* übergeht — so fest also waren Rezitationstöne auch nicht, sie konnten, wohl nach ästhetischem Abwechslungsbedarf auch wechseln.

Für die Frage nach einer besonderen Ehrwürdigkeit der Rezitation auf *h* in Introitus des 3. Tons (also nicht in der Psalmodie, auf die unten eingegangen wird) ist auch hieraus keine Antwort zu geben: Im Gegensatz zur Beneventanischen Version, in der, wenigstens in der Hs. *Benevent VI.34* systematisch jede Rezitation auf *c* in den angeführten Beispielen auf *h* gesetzt erscheint — und zwar gegen die „gemischte“ Überlieferung von St. Yrieux und Chartres, wie auch St. Gallen —, läßt sich für die Wahl von *c* an der soeben zitierten Stelle zu Anfang des Int. *Dum sanctificatus* eine ästhetisch geradezu zwingende Begründung geben (was auch für den folgenden Abschnitt gilt, wo Greg wieder eine sinnvolle Disposition der beiden Töne zeigt; man muß hierzu auch die „metrischen“ Buchstaben beachten).

Angesichts dieser Befunde wäre die Annahme, daß die Systematik der Ausmerzung jeder Rezitation auf *c* und ihre Ersetzung durch die auf *h* an den hier angesprochenen Stellen in Benevent eine sekundäre Umgestaltung nach theoretischen Prinzipien sein könnte, wohl nicht völlig abwegig — eine Lösung dieses Problems jedenfalls setzt, was hier anzudeuten war, erheblich größere Sorgfalt und statistische Verifizierung voraus, als die, natürlich von ihrer höheren Warte aus von solchen Quisquilien unbetroffene Thesendarstellung von Pfisterer erkennen lassen kann. Jedenfalls sieht sich Verf. aus diesem Merkmal nicht in der Lage, die Behauptung einer auch noch sehr frühen, möglichst noch vor 800 liegenden

Rezeption von Greg in Benevent nebst dem „Zurücktreten“ der genuin Beneventanischen Liturgie in irgendeinen „zweiten Rang“ aus den angesprochenen Gründen als endgültig geleisteten Beweis annehmen zu können, einfacher gesagt: Auch nach Kenntnisnahme dieses, wenigstens so gemeinten, Arguments bleibt Verf. hinsichtlich der Frage nach der Datierung von Greg in Benevent so unwissend wie vorher.

Man kann, um die obigen, nicht systematischen, sondern nur exemplifizierenden Hinweise auf Beispiele für die Tonhöhe des Rezitationstons in den Antiphonmelodien, vornehmlich den Anfängen, in Greg, etwas zu ergänzen, einmal ein Verzeichnis der jeweiligen Entscheidungen in Benevent (VI.34), in Chartres und in St. Yrieux aufstellen. Dabei ist klar, daß Benevent geradezu schematisch wirklich alle möglichen Anfänge mit *h* gestaltet, unabhängig davon, ob andere Überlieferung hier verschiedene Töne kennt: Dabei wurden die Fälle, in denen St. Gallen mit *frangulus* notiert analog zu den klaren Aussagen der Notation der parallelen Stellen in den Tractus als Hinweise auf Rezitation auf *h* interpretiert, wogegen Hinweise von *Romanus*-Buchstaben in Bezug auf *pedes* entsprechend interpretiert werden<sup>56</sup>, Fragezeichen bedeuten — und wenigstens das ist dann eine ganz

<sup>56</sup>Z. B. notiert St. Gallen im Int. *Intret oratio* durch diese Buchstaben recht deutlich, daß die anfängliche Rezitation auf *c* verläuft:

In-    tret o-    ra-    ti-    o me-    a

Greg setzt, wie üblich, gegenüber AR ein echtes Initium, beachtet in origineller Weise die Akzente, nämlich parallel vertont, wogegen AR erst den Akzent auf *mea* musikalisch beachtet, durch eine *bistropa* und *climacus*-Abstieg von gleicher Tonhöhe. Nur hinsichtlich des zu erreichenden Schlußtons vergleichbar erscheinen AR und Greg im Schlußmelisma, wo AR eine der für seinen Stil geläufigen „rollierenden“ Floskeln anbringt. Die Vermeidung von *h* in Greg wird erst in den folgenden Abschnitten „überwunden“. Wer hier die originellere Version bringt, ist nicht zu entscheiden, Greg jedenfalls vermeidet eine für seinen Introitusstil doch recht auffällig primitive Rezitation auf gleichem Ton, wobei die motivische Relation *Gc cc cdcc // ac c cdcc ...* durchaus als sekundäre Verschönerung einer als nicht passend empfundenen Primitivität gesehen werden kann (vgl. den Anfang des Int. *Caritas*, wo aber nur vier Silben rezitiert werden), „umgekehrt“ erschiene ein „Verzicht“ gerade auf diese ästhetisch höhere Unterhaltsamkeit merkwürdig, wogegen ein Verzicht auf die Gestaltung des *ubilus* in AR bzw. seine Reduktion denkbar wäre, es erfolgte — bei einer angeblichen Entstehung AR aus Greg! — keine essentielle Veränderung: Der Ton *F* erscheint in der Gesamtdisposition des Introitus in Greg erst im letzten Abschnitt. Und Greg die Fähigkeit zu derartigen tonräumlichen Gesamtdispositionen a priori abzuspochen wäre lächerlich.

sichere Aussage — Unentscheidbarkeit aus der Notation<sup>57</sup>; die fehlenden Introitus haben keine ausgeprägten, die Rezitation auf *c* oder *h* nutzenden Initialteile (die Versionen des Int. *Nunc scio* werden noch zitiert, s. i. Index):

Introitus	Chartres	St. Yrieux	St. Gallen
Benedicite	h		h
Caritas Dei	?		?
Confessio	c (?)	h	?
Dispersit	c	h	c
Dum sanctificatus	c	h	c
Ego autem sicut	h	h	h
In Deo laudabo	c	h	?
In nomine	h		h
Intret oratio	?	c	c
Loquetur	c	h	?
Nunc scio	h	c	c
Omnia, quae	h	h	c
Repleatur	c	h	c
Si iniquitates		h	h
Tibi dixit	c		c
Timete	c	h	?

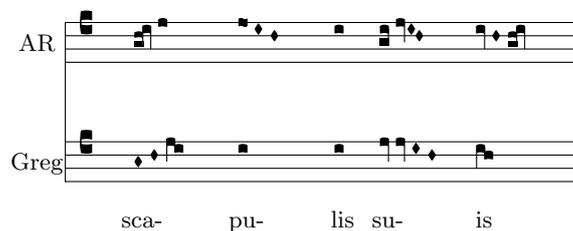
Es ist klar, daß eine solche Tabelle keinen Anspruch auf allgemeinere Aussagen haben kann — ausgenommen der Umstand, daß auch nur eine einzige Hs., die nach 900 an den betreffenden Stellen *h* wie Benevent singt, die Behauptung, daß aus diesem Grund die

Mit der üblichen Wahrscheinlichkeit ist aber klar, daß St. Gallen hier die Rezitation auf *c* meint.

<sup>57</sup>Natürlich sind die Angaben zu St. Gallen, aber auch zu Chartres nicht immer völlig klar, die „gelesenen“ Bedeutungen sind aber durchweg die plausibelsten Deutungen der Neumen. Zum Teil macht die Hinzufügung melischer Tonbuchstaben in St. Gallen das melisch Gemeinte sicher, wozu noch die Differenzierungsmöglichkeit zwischen *virga* und *punctum* kommt, die Metz nicht kennt; als Einzeltonzeichen ist der *tractulus* bzw. das *punctum* dominant: Man muß hier von einer verschiedenen Auswahl der für beide Schriften verfügbaren Zeichen sprechen: Auch Metz kennt die *virga*, aber nicht als Einzelzeichen, genauso wie St. Gallen *tractulus* und *punctum* als „metrisch“ unterschiedliche Zeichen für den Einzelton kennt; St. Gallen aber verwendet die *virga* eben auch als Einzelzeichen, nicht nur in entsprechenden Komplexeneumen — St. Gallen ist damit aber nicht notwendig näher am grammatischen Ursprung, denn da wäre eine Häufung von  $\beta\alpha\rho\epsilon\iota\alpha$  sinnvoll, eine Häufung von *virga*/ $\acute{o}\zeta\epsilon\iota\alpha$  dagegen nicht, das melisch Gemeinte einer musikalischen Notation dagegen macht solche „Umverwendungen“ — das Bezeichnete *hohe Lage/nach Oben gehen* bleibt erhalten — sinnvoll und notwendig; es zeigt sich eine Rationalität, die die ingeniose Parallelisierung von spontanen Kinder„malereien“ zu „Musik“ und Neumen durch M. Haas doch etwas fragwürdig erscheinen läßt.

Überlieferung von Greg in Benevent besonders alt sein müsse, unhaltbar macht. Diese Andeutungen können und sollen daher auch nur ein Hinweis darauf sein, wie man vorgehen müßte, um eine solche Behauptung einigermaßen sachlich zu begründen: Natürlich müssen erst einmal alle betreffenden Fälle, sei es in Tractus der 8. Tonart, wo einige Hss. einschließlich St. Gallen an einer bestimmten Stelle das Gemeinte einer Rezitation auf *h*, statt wie in — vielleicht! — neuerer Überlieferung auf *c* erkennen lassen, Benevent also Parallelen nach 900 besitzt, sei es in den Int. des 3. Tons, übrigens auch an parallelen Stellen (Stichwort: *frangulus*), zusammengestellt werden, also sozusagen Repertoire-bezogen, dann müssen trivialerweise die verschiedenen, auch „nördlichen“ Parallelen der Beneventanischen Version gesammelt werden, denn, wie sollte man anders diesen ominösen Gebrauch einer, in den genannten Tractus gelegentlich und in ganz bestimmten Zusammenhängen im Verlauf jeder Melodie, Rezitation auf *h* als Beweis für besonderes Alter der Überlieferung von Greg in Benevent auch nur als Arbeitshypothese setzen können (z. B. läßt die in *PM II* veröffentlichte St. Galler Hs. die Antiphon *Ecce Dominus noster* durchgehend auf *h* rezitieren, jedenfalls widerspricht die Neumierung nicht dieser Überlieferung)<sup>58</sup>. Die Aufstellung einer revolutionären These mag solche Forderungen irrelevant

<sup>58</sup>Um noch auf die Notwendigkeit weiterer statistischer Betrachtungen hinzuweisen: Die Comm. *Scapulis* wird zu Anfang in Chartres mit Rezitation auf *h* überliefert, wozu die Neumierung von St. Gallen genau paßt:



Hier wird also nicht nur von Chartres, sondern auch von St. Gallen wie auch von AR klar die Rezitation auf *h* in einer Meßantiphon des 3. Tons als offensichtlich ursprünglich belegt; damit liegt aber noch kein, statistischer, Beweis dafür vor, daß an gleicher Stelle Rezitation auf *c* erst eine spätere Regulierung o. ä. sein müsse.

Dagegen erscheint der Anfang der Comm. *Gustate et videte* in St. Gallen klar auf Rezitation mit dem Ton *c* hinzuweisen, Chartres ist hier nicht ganz klar, weil die anschließende *tristropa* wegen Raummangels etwas erhöht notiert ist, so daß eine klare diastematische Deutung nicht möglich erscheint, St. Gallen schreibt durchweg *virgae* nach einem *pes* mit *l* am Ende (AR ist hier nicht brauchbar).

In der Comm. *Beatus servus* begegnet in St. Gallen wieder einmal ein *frangulus*. dessen beige-schriebenes *l* sich wohl nicht auf die Tonhöhe des Schlußtons bezieht, die gemeinte Rezitation der (eine Quart nach oben, wohl zur Vermeidung von *fis*) transponiert überlieferten Antiphon ist auf *e*, also „ursprünglich“ auf *h* (der *frangulus* wird hier wieder nach Metzger Art als *punctum + oriscus* angegeben, obwohl die St. Galler Art mit einer *virga* beginnt, was aber graphisch seltsam

erscheinen lassen, der kleine, zu so ungeheuren Gedankenflügen unfähige Betrachter der Dinge bedarf gewisser Krücken, um solchem Flug wenigstens nachschauen zu können.

Die, wie gesagt nicht ausreichenden und nicht ausreichend systematisch und statistisch durchgeführten Betrachtungen legen aber immerhin die Vermutung nahe, daß sowohl die totale Systematisierung des jeweils beginnenden Rezitationstons (jeweils natürlich nach Initium) in Introitus des 3. Tons auf den Ton *c*, wie auf den Ton *h* sekundäre Vereinheitlichungen darstellen könnten<sup>59</sup>, also vielleicht aus theoretischen Gründen gezeugte Durchsetzung eines Prinzips; jedenfalls erscheint diese Deutung als die sinnvollste, zumal sie fordert, daß ein Nachweis für besonders frühe, d. h. zu Anfang des 9. Jh. oder, noch lieber in solchen Vorstellungen, schon im 8. Jh. geschehene Rezeption von Greg in Benevent vielleicht doch noch einiger zusätzlicher und vor allem sichererer Beweise nicht ganz unbedürftig sein dürfte.

Aber es gibt noch andere vorgebrachte Gründe für besonderes Alter, d. h. eine Rezitation, wie sie die Überlieferung des Gradualbuchs, von *Sarum* oder *Montpellier* gibt, als aussieht, also *virga + oriscus*):

quem, cumve- ne rit Do- mi- nus,

Die Interpretation des Gemeinten der *virga* auf *Dominus* als *f* scheint nicht nur durch eben die Notation des Tons durch *virga* nach *tractulus*, sondern auch durch die Angabe in Chartres wahrscheinlich gemacht zu werden (zur Erklärung: Das Bezeichnete der *virga* in St. Gallen ist *höherer Ton*, das Gemeinte ergibt sich aus der eben gemeinten Melodiegestalt — derartige Begriffsklärungen sind wohl zwecklos). Der *Romanus*-Buchstabe auf dem *frangulus* meint natürlich nicht dessen Ausmaß, sondern seine Lage bzw. die des Anfangstons (wie auch im vorangehenden *torculus*), vgl. etwa im Tract. *Deus, Deus meus* im 3. Vers auf *e/in nocte*.

Auch hier zeigt sich, daß Rezitation auf *h* in dritter Tonart in „nördlichen“, nach 900 datierten Hss. nicht etwa eine Ausnahme darstellt.

<sup>59</sup>Wenn Pfisterer seine These einer, direkten?, Abstammung AR aus Greg vor allem darauf stützt, daß AR weniger individuelle Melodien kennt, also mehr mit „allgemeinen“ Formeln gestaltet, setzt er ein Prinzip der *Vereinheitlichung* oder Angleichung als absolutes relatives Datierungskriterium — wenn Vergleichbares mit der Gestaltung der hier angesprochenen Stelle mit sozusagen variablen Rezitationstönen *h* oder *c* geschieht, dann muß dies, natürlich, ein Zeichen für frühe Datierung sein, obwohl offensichtlich ein theoretisch begründetes Verfahren der Vereinheitlichung vorliegt, und die Rationalisierung des Chorals selbst von Pfisterer nicht vor 850 gesetzt werden kann. Man sieht aber auch, daß gewisse statistische Verifizierungsmethoden notwendig sind, will man neue bzw. sehr alte Thesen aufstellen.

nicht alt zu behaupten (was eigentlich erst nach Überprüfung aller betreffenden Hss. überhaupt möglich wäre<sup>60</sup>): Eine solche Art von Akzentbeachtung, wie man sie eben in der vom Gradualbuch verwandten Tradition an den betrachteten Stellen findet, kann es nach dieser Lehrmeinung aus inneren Gründen ursprünglich nicht gegeben haben, die melische Umsetzung von Akzentstellen, wenn sie denn überhaupt stattfindet, muß — nach dieser maßgeblichen Meinung — von dem Rezitationston aus nach oben geschehen, die Folge ... *c c c hc c c ...* ist damit aus, angeblich, intrinsischen Gründen abwegig (man muß dann natürlich fragen, was für degenerierte Vorstellungen die Notatoren oder Überlieferungen hegten, die die Überlieferung des Gradualbuchs begründen — ein die *tuba* betreffender moralischer Verfall?). Darauf ist im Folgenden einzugehen, weil Verf. bekennen muß, daß er solche Einsichten in das, was im Choral erlaubt ist und was nicht, selbst in solcher Hinsicht noch nicht erworben hat.

Zuvor sei aber nochmals betont: Die Existenz von Zeugnissen einer Rezitation auf *h* an den betreffenden Stellen noch in St. Yrieux ist ersichtlich kein Argument für eine frühe Rezeption von Greg in Benevent, wenn man diese auf dem Argument einer solchen Version der Rezitation aufbauen will. Das konnte Pfisterer sicher nicht wissen, weil er danach nicht gesucht hat — wenn St. Gallen sehr deutliche Hinweise auf Rezitation auf *h*, an den angesprochenen Stellen, gibt, dann ist dies kein Beweis dafür, daß damit die Beneventanische Version nicht nach dem ersten Drittel des 9. Jh. rezipiert worden sein kann, eine Hs. um 900 kann nicht Nachweis sein, daß Merkmale, die sie überliefert, nicht nach 830 aus dem „Norden“ rezipiert worden sein könnten. Die hier vorgestellten, statistisch natürlich nicht ausreichenden, Hinweise auf Versionen können aber ein ausreichender Hinweis darauf sein, daß zu einer wirklichen Beantwortung der gestellten Frage erheblich größere Bemühungen und vielleicht etwas mehr Sorgfalt angewandt werden sollten — natürlich ist dies bei der ersten Neuaufstellung einer nicht ganz neuen These solcher

---

<sup>60</sup>Und daß die Verwendung, an einer Stelle, einer Rezitation auf *h* statt „modern“ auf *c*, in den Tractus der 8. Tonart „nördliche“, nicht ganz frühe, Parallelen hat, muß nicht ebenso völlig unberücksichtigt bleiben, wie das Verhalten von partiell parallelen Stellen in Introitusantiphonen des 3. Tons, die wohl auch einen Bezug zu tonartlichen Strukturen besitzen. Dennoch, auch aus den hier nur exemplarisch, natürlich nicht zum endgültigen Beweis für eine späte — irgendwann nach 900 — erfolgte Rezeption von Greg in Benevent angeführten Beispielen wird schon klar, daß die angesprochenen Stellen nicht notwendig den endgültigen und schlagenden Beweis für eine Frühdatierung der Überlieferung von Greg in Benevent geben können. Selbst wenn man daran glaubt, sollte man eventuelle Einwände nicht für nichtexistent halten. Und ein solcher Einwand ist der Umstand, daß die betreffende These verlangt, daß zwei vollständige Liturgien nebeneinander, und zwar mit Sicherheit „vorschriftlich“, gepflegt worden sein müssen; ersichtlich schon eine erhebliche Forderung an die musikalische Leistungsfähigkeit der Beneventanischen Sänger — ist eine gewisse Skepsis hier ebenso verboten wie der Hinweis auf die Problematik in Bezug auf den Vorgang der Rationalisierung der Melodien, ihrer tonalen „Zwangsklassifikation“ in acht Klassen und ihrer Notation? Alle drei, nicht unverbundene, Ereignisse geschehen im „Norden“, nicht im Süden bzw. da eben erst später.

Visionen eher das, was der Volksmund als *Korinthenkackerei* bezeichnen würde, wenn er denn solche Fragen beachtet hätte.

In der Ant. *Ascendens Jesus* findet man dieses Prinzip der Akzentbeachtung, wie in der Ant. *Quae mulier*; es gibt noch aufwendigere Möglichkeiten, wie man in der Ant. *Tanto tempore vobiscum sum* sehen kann, was wohl niemanden dazu veranlassen könnte, die Rezitation als ursprünglich auf *h* stehend zu postulieren, nur weil der Akzent nicht durch Nachobengehen von der *tuba* aus komponiert ist, jedenfalls bemüht sich Pfisterer nicht um die Erklärung derartiger Parallelfälle in ihrer Überlieferung:



Tan- to tem-po- re vo- bis-cum sum

Dies wird man auch nicht deshalb tun wollen oder können, weil der Int. der 8. Tonart *Dum medium* durchgehend mit dem Auftreten oder Nichtauftreten von *h/b* auch im Rezitativ gestaltet ist:



et nox in su- o cur- su

Es dürfte klar sein, daß in den beiden, höchst aufwendig gestalteten Fällen die *tuba* auch der „Akzentträger“ ist, was dadurch geschehen kann, daß eben vor Eintritt des Akzents bzw. seiner Beachtung die Melodie nach unten geführt wird — ein Verfahren, das übrigens der grammatischen Definition des Bezeichneten des *accentus acutus* nicht unbedingt widersprechen muß, wenn man die ursprüngliche Definition dieses Bezeichneten als *Nach-Oben-Gehen* beachtet<sup>61</sup> — wobei allerdings zu beachten ist, daß Rezitativ von vornherein kein grammatischer oder gar rhetorischer „Normalfall“ sein kann, die *μονοτονία*

<sup>61</sup>**Aus der Schule zu Basel** Zu welchen Merkwürdigkeiten Pauschalbehauptungen oder Wunschvorstellungen führen können, zeigt Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Hss. MMM Subsidia* Bd. III, S. 15, wenn sie formuliert: ... *Erstmals im 9. Jh. nachweisbar und vermutlich im Rahmen karolingischer Bestrebungen um die Verbreitung des «gregorianischen Chorals» entstanden, waren Neumen überwiegend zur Aufzeichnung liturgischer Gesänge im Gebrauch. Daß sie bei den paganen Texten des Horaz zum Einsatz kamen, ist insofern keineswegs selbstverständlich. Die schriftliche Fixierung liturgischer Melodien diente hauptsächlich der Sicherung einer traditionellen Vortragsweise ...* Daß in Bezug auf Karolingische Bestrebungen das 9. Jh. recht lang ist, dürfte geläufig sein; natürlich ist Silvia Wälli unbekannt geblieben, daß es nicht ganz unausführliche Beiträge zur wertungsgeschichtlichen Verwendung von Akzentzeichen als Neumen gibt — nur die ursprüngliche Anwendung ist rein weltlich, wissenschaftlich, die Problematik liegt genau umgekehrt als sie Silvia Wälli zu sehen imstande ist; so sinnvoll ist also der Verzicht auf Kenntnisaufnahme in Basel vielleicht nicht genehmer Literatur auch nicht.

Angesichts der klaren Aussagen von Hucbald zu den Unzulänglichkeiten der adiaستمatischen

---

Neumenschriften und des klaren Bezugs seiner Formulierungen auf die entsprechenden Aussagen zu Notenschrift von Boethius (aus Rom kennt man derartige Erörterungen übrigens nicht, auch der zelotische Diakon schimpft zwar über die fränkischen Saufgurgeln, von einer Notenschrift hat er jedoch offensichtlich kein Wissen) — die man übrigens erst einmal lesen sollte, ehe man darüber allgemein daherredet — ist zun'achst der letzte Satz falsch, wenn auch vielleicht den topischen Vorstellungen von W. Arlt entsprechend: Es geht darum, die Melodien so zu bewahren, wie sie der Komponist verstanden hat, nicht um irgendeine *traditionelle Vortragsweise*, die wohl wesentlich darin besteht, die Melodien korrekt zu singen, oder sollten auch Mozarts Partituren nicht irgendeine *traditionelle Vortragsweise* festhalten? Wo liegt da der signifikante Unterschied? Die totale Enthaltensamkeit gegenüber wissenschaftlich rationaler Präzision ergibt keine sinnvollen Folgerungen, so vage tiefsinnig sie auch klingen mögen: Es geht, wie auch Ekkehard IV und Notker klar sagen, um die korrekten Melodien, die man, natürlich, dann auch, und zwar korrekt, *vortragen* soll, um was denn sonst?

Falsch ist aber auch der Anfang der Formulierung, denn die Neumenschrift kann nicht *im Rahmen karolingischer Bestrebungen um die Verbreitung des Gregorianischen Chorals* entstanden sein, wenn seine ersten Belege für liturgische Melodien nicht aus der Zeit von Walafried stammen — und das wird nicht einmal W. Arlt behaupten können oder wollen, allerdings: *Quien sabe?* Jedenfalls hat W. Arlt noch keine Neumen aus der Zeit vor Aurelian vorgelegt. Die *karolingischen* Vorschriften zur Vereinheitlichung von Liturgie und Choral sind natürlich lange vor den ersten Zeugnissen von Neumen, zumindest W. Arlt könnte dies wissen und dann auch seiner Doktorandin mitgeben, damit sie etwas präziser und sogar korrekt formulieren lernt.

Richtig ist dagegen, daß die Neumenschrift explizit nicht aus dem Bereich der liturgischen Praxis stammt, sondern aus dem der Grammatik — also „da“, wo man die Schüler in die klassische Sprache eingeführt hat: Die Neumenschrift hat also genuin *paganen* Ursprung, denn, auch das sollte man schon beachten, eine Niederschrift und theoretische Bearbeitung von liturgischen Melodien ist keine aus der liturgischen Wertung von Musik, der Wertung, die die Zeit allein kannte — weltliche Musik war durch die Vorgabe von Augustin a priori obsolet, auch wenn sie existierte —, ableitbare Leistung, sondern eigentlich gegen diese Tradition gerichtet, was man, natürlich nicht in Basel, aus Verf. *Musik als Unterhaltung* erfahren kann (der restlose Verzicht auf wissenschaftliche Redlichkeit bei Fachvertretern dürfte dann nicht mehr ertragbar sein, wenn er Schüler zu Falschbehauptungen verführt): Und da wurde auch ausführlich auf das Problem der Notierung weltlicher Melodien eingegangen. Es ist angesichts der Überlieferung gar nicht sicher, ob nicht — auch das wurde in der Literatur ausführlich behandelt — die Idee zu einer Nutzung des, in für die lateinische Schriftsprache obsolet gewordenen spezifischen Bezeichneten der von der griechischen Grammatik für eine klanglich etwas andere, wenn auch vielleicht W. Arlt wie auch M. Haas nicht zugängliche Sprache definierten melischen Akzentzeichen geleistet wurde: Man könnte versucht sein, von wissenschaftsethischer Schäbigkeit zu sprechen, wenn solche Hinweise unbeachtet bleiben, wenn nicht im Gegensatz dahinter eine hochweise wissenschaftlich so nützliche Bescheidung läge, quellenmäßig begründete Einwände einfach nicht zur Kenntnis zu nehmen, denn nur so kann man seine liebgewordenen, oft genug so vage wie heimeligen Topoi ohne Beunruhigung immer weiterrutzen und unbeschwert und unbekümmert um die musikhi-

jedenfalls ist ein Fehler in oder beim (lauten) Halten von Reden, weshalb man vielleicht auch beachten sollte, daß man die Akzentnutzung in Rezitation, geradezu der Inbegriff der *μονοτονία*, nicht einfach „germanisch“ als sprachklanglich gemeinte Betonung interpretieren kann — auch und gerade „die“ Franken, mit Sicherheit also die *magistri cantus*, haben Grammatik gelernt, schon um lateinischen Text verstehen zu können; also kann man das Wissen um die Definition der Akzente voraussetzen, vielleicht sogar das, heute natürlich nicht zu erwartende, Wissen, daß Akzent und Melik nicht identische Faktoren des Sprachklangs sind.

Und so nahe es liegt, im bereits in Hinblick auf den *frangulus* erwähnten Off. *Benedictus es Domine ... tradas*, s. Anm. 42 auf Seite 48, die entsprechende Rezitationsweise auf *h*, etwa der Notation in Chartres und St. Gallen wegen als ursprünglich anzusehen, insbesondere in Hinblick auf die „*oriscus*-Formel“ und das Auftreten des *frangulus* in Hinblick auf die konsequente Beneventanische Überlieferung (die Pfisterer in der hier nur angedeuteten Hinsicht, d. h. der Berücksichtigung der angemerkten Beispiele statistisch vollständig nachzuweisen natürlich keinen Grund sehen kann, was kein Grund ist, auf sie

---

storische Wirklichkeit weiterverbreiten (über so empfundene *Polemik* ist man doch so erhaben, schon der eigenen Wissenschaftlichkeit wegen wird man aufgeworfene Problematisierungen nicht zur Kenntnis nehmen können, wo käme man denn dahin — zur wissenschaftlich nicht ganz überflüssigen Diskussion, könnte man vermuten); nur daraus resultieren dann derartige Falschbehauptungen, das zu vermeiden wäre möglich gewesen. Also, weder kann die Neumenschrift in Karolingischer Zeit zur Verbreitung des Chorals erfunden worden sein, diese Vorstellung ist angesichts der Quellenlage und der literarischen Aussagen absurd, noch ist die Neumenschrift a priori eine liturgische Schrift, die ihre „weltliche“ Verwendung a priori und von der Entstehung her ausschließen oder zum Problem gemacht haben müsse.

Klar ist dagegen, wenn man vorliegende Literatur oder nur die da bearbeiteten Quellen und Literatur beachtet, daß, eben von ihrer Herkunft her und der Herkunft ihres Bezeichneten aus der antiken, griechischen Musiktheorie — dazu hätte W. Arlt vielleicht doch einmal die Hinweise etwa auf Laum in den Schriften des Verf. beachten sollen — die Neumenschrift von Anfang an, prinzipiell eine Schrift für Musik an sich ist, einer der entwicklungsgeschichtlichen Faktoren, die den die Rationalisierung der Musik begleitenden Verweltlichungsvorgang der liturgischen Musik ausmachen, auf die sie zuerst angewandt wird; hier gerade liegt der Widerspruch gegen die Wertungsvorgabe von Augustin, daß Musik ausschließlich in Bindung an das vorgetragene Göttliche Wort, nicht aber als sie selbst, eben als Musik an sich überhaupt zulässig ist. Auch wenn derartige Gedankengänge für die Schule von W. Arlt zu hoch zu sein scheinen, dürften doch aus ihrer Nichtbeachtung resultierende Falschbehauptungen kein lässliches Versehen eben dieser Schule darstellen: Man könnte auch sagen, daß die rationale und wissenschaftsethische Korruptiertheit des Faches hier einen neuen Höhepunkt erreicht hat, wenn es solche Höhepunkte nicht schon so viele gäbe; andererseits, in einem derart durch vage Phantasterei lächerlich gemachten Fach (auf die humorvollen semantischen Deutungen einstimmiger und früher mehrstimmiger Musik durch W. Arlt geht Verf. in *Hexachord und Semantik* näher ein) kommt offenbar nicht auf Rationalität und Quellenkenntnisse an.

zu verzichten), so ist ohne die mögliche statistische Verifizierung keine letztgültige Entscheidung möglich, ganz abgesehen davon, daß natürlich *h* als auch im „Norden“ noch im 10. Jh. nachzuweisender Rezitationston an den betreffenden Stellen diese gerade kein Argument für eine sehr frühe Datierung der Rezeption von Greg in Benevent bedeuten können (s. auch o., 1.1.2.2 auf Seite 81) — hinsichtlich der Initialwendung muß man in der unten zitierten Stelle aus dem genannten Off. *Benedictus es ... tradas* übrigens fragen, ob die Rationalisierung hier korrekt überliefert, wenn sie den *quilismapes* auf *hc* setzt und nicht wie für die Formel sonst üblich auf *ah* bzw., wie oben hypothetisiert, den *oriscus* auf *d* gesetzt hat (eine um einen Ganzton nach oben transponierte Parallele findet man im Off. *Benedictus Domine ... tradas* im 1. Vers auf *Domine*: *āhc dc* — nach den Neumen in St. Gallen; natürlich „fehlt“ der *oriscus*).

Angesichts der Notierung im 1. Vers könnte man fragen — sozusagen als *advocatus c*, d. h. um *h* als besonders alt herauszustellen, ob nicht doch auch eine Rezitation auf *c* zu Anfang gemeint sein könnte, wenn man die Neumen als *virgae* interpretieren kann, wie in der folgenden „Übertragung“ (neumenkundlich bemerkenswert ist, daß hier der *frangulus* durch *epiphonus* ersetzbar ist bzw., daß der *frangulus* offenbar keine Liqueszentifizierung zuläßt). Ein gewisses Problem macht das *l* auf *calumniantibus*, zur *virga* auf dem Wortakzent, denn daß hier ein Anstieg auf *c* nach *h* gemeint sein könnte, scheint die vorangehende *virga* zu verbieten (und *d* läßt wieder Chartres nicht zu — wogegen AR an eben dieser Stelle *d* erreicht, sonst erschwert ein „bewegtes“ Rezitativ in AR die Entscheidung für *h* oder *c*, oder gar *a* — abgesehen von anderer Tonartfestlegung —, s. u.):



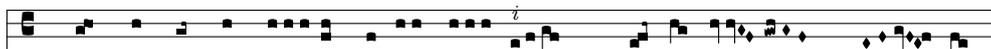
Et non tra- das ca- lum- ni- an- ti- bus me su- per- bis:

Chartres notiert (von der Lage des höchstens auf *et non* abgesehen, daß auch *c* sein könnte, weil es direkt an die vorausgehende Note anschließt, der Hochtton des folgenden *pes hc* aber liegt tiefer — unzulängliche Diastematie oder Absicht?) eindeutig so, was St. Gallen gerade an dieser Stelle widerspricht:



Et non tra- das ca- lum- ni- an- ti- bus me su- per- bis:

bzw. im 1. Vers:



Vi- di non ser- van- tes pa- ctum et ta- be- sce- bam

Es ist natürlich nicht undenkbar, ja höchstwahrscheinlich, daß — wegen des *punctum* nach dem *frangulus* — der Anfang des 1. V. melisch so gemeint sein dürfte, wie dies im

Tractus der Fall ist, daß also auch hier eine ursprüngliche, vor allem aber noch im 10. Jh. auch im „Norden“ klar überlieferte Rezitation auf *h* notiert worden ist<sup>62</sup>; Chartres notiert eindeutig in dieser Weise, weshalb auch hier St. Gallen klar in dieser Weise zu interpretieren ist:



Vi- di non ser-van- tes pa- ctum

Von Interesse ist hier übrigens, belegt durch den *frangulus*, die Abwechslung *hc* als Akzentbeachtung zu Anfang und dem wiederholten Sprung *ac* vor und auf *pactum*: Daß *servantes* keine Betonung bedeutet, dürfte selbst bei der Vermeidung von Lateinkenntnissen für das musikwissenschaftliche Studium wenigstens in Heidelberg geläufig sein, *pactum* dagegen ist natürlich betont — ein Hinweis darauf, daß die Akzentbeachtung nicht notwendig deklamatorisch sprachklanglichen Ursprung haben muß, sondern auch Ornament sein kann, *h* ist, offenbar metrisch „langer“ Höchston der abschließenden *clivis* (so in der Notation von St. Gallen), weshalb ein „Verzicht“ davor auf diesen Ton ästhetisch nicht sinnlos wäre.

Auch das würde nur die kompositorische Verfügbarkeit über die Lage auch von Rezitationstönen, in gewissem Rahmen, zu ästhetischen Effekten belegen. Erst danach wird, sozusagen endlich, im zweiten Versteil mit einem Interpunktionsmelisma nach *Domine* der Ton *d* erreicht, der dann zum Versabschluß einmal überboten wird — die Klarheit der tonräumlichen Disposition dürfte einen Zweifel an der Tatsache solcher Dispositionen als zentralem Formfaktor von Greg nicht zulassen. Die Rezitation zu Anfang des 1. Versus auf *h* wird gefolgt von einer Betonung bzw. Fortführung einer quasi Rezitation, nämlich der *strophici*; die Abwechslung ist ästhetisch sinnvoll, zumal dann, im 2. Vers zu Anfang auf *d* rezitiert wird (im zweiten Teil dann wieder klar, angezeigt durch den Buchstaben *e*, auf *c* rezitiert; die Möglichkeiten sind ersichtlich umfangreich). Klar wird somit, daß die Rezitation ebenfalls dem Prinzip der Abwechslung unterworfen ist, was sicher besonders effektiv hinsichtlich der Alternation von *h* und *c* ist. Die Gesamtdisposition ist ersichtlich weitreichend in einer Melodie. Es gibt auch Alternativen, wie z. im Off. *Improperium* zu sehen (wobei auf *qui simul contristaretur* in St. Gallen jeweils ein *frangulus* steht, während Metz diesen nur auf *simul contristaretur* kennt, sonst aber einen *schnellen pes* schreibt — hier notiert als *pedes*):



et sus-ti- nu- i qui si- mul con-tri-sta-re-tur

<sup>62</sup>Man sollte allerdings nicht übersehen, daß St. Gallen im Al. *Laetatus sum* in der Folge *FaG ab a a a ...* die Rezitation auf *a* mit *virgae* notiert, obwohl der vorangehende Abschlußton der initialen Wendung *b* ist.

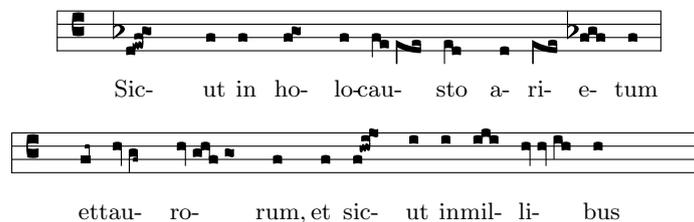
Dies hat eine Parallele im zweiten Teil dieses Teils des Responsum (hier erscheint kein *frangulus*):



Es gibt also natürlich auch Beispiele, daß auf *c* rezitiert wird, zudem noch im 8. Ton, und daß die Akzentbeachtung nicht durch vorgehendes *Nach-Unten-Gehen*, sondern durch die übliche Art der Akzentbeachtung geschieht, die Setzung des über der *tuba c* stehenden Tons *d*, wie auch immer jeweils erreicht (hier auch deutlich als Ornament), möglich ist — die Alternative besteht also durchgehend, also muß man sie auch als mögliche Opposition sehen und darf doch fragen, warum Wechsel der Lage der *tuba*, z. B. eben zwischen *h* und *c* als formales Gestaltungsmittel nicht möglich gewesen sein sollte, (d. h. mit welchen, intrinsischen Gründen man eine Priorität beider betreffender Überlieferungen beweisen kann; darum geht es doch, denn Benevents besonderes Alter aus einem Merkmal abzuleiten, das, wie bereits bemerkt, noch in Chartres, in St. Gallen und St. Yrieux begegnet, macht Schwierigkeiten; s. auch u. zu den Off. *Domine fac mecum* bzw. *Expectans expectavi*): Für die Notatoren bzw. Traditoren der Rezitation ... *c c c hc c c ...* gibt es also, intrinsisch, keinen zunächst erkennbaren Grund, daß sie, bei, vorausgesetzter, Transposition der *tuba* von *h* auf *c* die Akzentbeachtung gerade nicht „mittransponiert“ haben könnten — das müßte man zunächst auch noch erklären, wenn man schon eine solche Transposition als besonders spät ansetzen will. Verf. glaubt damit nicht etwa, bewiesen zu haben, daß die Rezitation an den genannten Stellen auf *c* (statt auf *h*) alt gewesen sein müsse, er stellt nur die Frage, wie man das beweisen könnte — daß die „*oriscus*-Formel“ ursprünglich tatsächlich eine Rezitation unter dem Höchstton „meint“, ist wahrscheinlich, nur (so noch) nicht beweisbar, vor allem, wenn es den Wechsel als Teil der Gesamtkonzeption einer Melodie gibt. Nur zur Erläuterung dieser Unsicherheit wurden ein paar Beispiele angeführt, die natürlich einer statistischen Systematisierung bedürftig wären<sup>63</sup>.

Betrachtet man dazu übrigens noch die — in *E*-Tonart klassifizierten, dennoch vielleicht nicht gänzlich unvergleichbaren — Parallelen in AR, findet man auf *Vidi non ...*

<sup>63</sup>Ein schönes Beispiel findet sich zu Anfang des Off. *Sicut in holocausto* (AR hat keine Entsprechung, obwohl die Überlieferung in den *Sextuplex*-Hss. „gut“ ist):



*tabescam* (davor, *et ne tradas ...* ist anders komponiert) ein ähnliches, primitiveres Bild<sup>64</sup>,



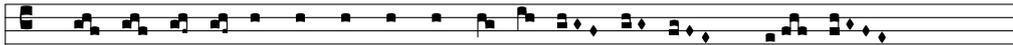
a- gno-rum pin-gui- um:

Ersichtlich stellt dieses Beispiel nicht nur einen weiteren Beleg für die genannte Formel und die nach dem Höchstton der Initialwendung auf tieferem Ton folgende Rezitation dar; es tritt auch der *frangulus* an gewohnter Stelle auf — nur eben mit *ab* „statt“ *hc*, es bietet ein unterhaltsames Problem: Auf *et sicut in millibus* findet sich die Formel wieder, „variiert“ nur durch tieferen Anfang, sonst aber auch notatorisch identisch (man kann vielleicht von einer musikalischen Reaktion auf die textliche „Assonanz“, also zweimal *sicut in* sprechen) — warum das Probleme macht? Wegen der diatonischen Folge: *a cde d d ...*: Sollte der abschließende *oriscus* etwa auf *cdes d d ...* schließen lassen? Warum eigentlich nicht, die Parallele zum Anfang ist nicht sehr groß, das Fehlen des *frangulus* ist hier zu erwarten, weil mit *millibus* die Akzentsilbe den Halbschluß einleitet, der dadurch charakterisiert ist, daß er geradezu eine Verschiebung der vorangehenden Rezitation um einen Ton nach unten darstellt, also von *d d* — mit *es?* — zu *c* mit *d*. Rezitation auf drei verschiedenen Tönen: Zu Anfang ist *a tuba* und Gerüstton, dann *d* und direkt anschließend *c* (was sich im folgenden Abschnitt *in conspectu* verkürzt wiederholt): Was ist halbtonmäßig gemeint? Spielt der Komponist mit diatonischer Verschiedenheit — oder muß man M. Haasens topische Erkenntnis ins Gedächtnis rufen, daß Unterschiede, die wir heute bemerken, für die Komponisten der Melodien angeblich gar nicht bemerkbar waren, daß also der Unterschied zwischen Halbton und Ganzton als wesentliches Intervall unbewußt war, eines dieser Intervalle für das andere stehen konnte? Und das, obwohl schon die *Musica Enchiridis* in ihren Beispielen verschobener *neumae* klar macht, daß die Sänger der Zeit so etwas bemerkt haben müssen — es sei denn, der fränkische Sänger habe so um 900 einen plötzlichen, genetischen?, Wandel vom Nichtbemerker zum Bemerker des Unterschieds von Halbtönen und Ganztönen gemacht? Nein, so lächerlich ist diese Formulierung nicht, sie weist auf das zentrale Problem hin, das solche mythisch vagen Vorstellungen bieten: Sollte die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit der fränkischen *cantores* wirklich unterschiedlich von der heutigen gewesen sein?

Derartige Vorstellungen sind wohl zu seltsam, um ernstgenommen werden zu können: Bemerkenswert ist diese Verschiebung oder Transposition der „*oriscus*-Formel“ in jedem Fall, auch für ihre Beziehung zum Halbtonintervall. Hinzu kommt noch, daß auch dieses Beispiel wahrscheinlich macht, daß diese Formel mit der Rezitation einen Halbton „tiefer“ verbunden gewesen ist — was die Frage einer Verschiebung einen Halbton höher von *h* nach *c* noch interessanter macht. Man sieht auch hier, es gibt selbst bei einer so einfachen Formel gewisse Probleme, die man beachten sollte.

<sup>64</sup>Auch hier fällt es rein musikalisch gesehen nicht gerade leicht, AR als, auch noch direkte?, Weiterentwicklung von oder aus Greg sehen zu können — aber, ästhetische Kategorien, die immerhin hinsichtlich Abwechslung, Ökonomie der Extrema und Regelmäßigkeiten gewisse objektivierbare Merkmale besitzen, gehören nicht zum Arsenal der Argumentation von Pfisterer — ein methodischer Vorteil?

nämlich die Nutzung des „bewegten“ Rezitativs AR singt eine, vielleicht, auf den Höchstton als Strukturton bezogene besonders aufwendige Art des bewegten Rezitativs singt, das dann in reine Rezitation auf *c* übergeht — oder handelt es sich um einen Wechsel der *tuba hca hca hca* als Repräsentant von *h*, worauf dann, auf den Akzent *servantes* die Rezitation auf dem „nackten“ *c* folgt:



Vi- di non ser-van- tes pa-ctum et ta- be- sce- bam

Es ist klar, daß dieser — mögliche<sup>65</sup>! — Wechsel der Rezitationslage nicht ohne Interesse für die hier zu Anfang herangezogene Folge der „*oriscus*-Formel“ aus den Tract. der 8. Tonart ist, tritt doch auch da ein solcher Wechsel auf, der die radikale Vereinheitlichung in Benevent auch als sekundären Akt erscheinen lassen könnte — das wird hier nicht behauptet, aber als zu widerlegende mögliche Folgerung genannt. Daß auch dieses Beispiel ein Hinweis auf die Notwendigkeit statistisch vollständiger Betrachtungen der betreffenden Rezitationspassagen darstellt, dürfte kaum zu bestreiten sein; hier kann, wie angemerkt, eben nur ein entsprechender Hinweis gegeben werden.

AR bringt dann schon auf *tabescam* das große Melisma, das *d* erreicht (offensichtlich als Interpunktionsmelisma; eine syntaktische Disposition, die auch AR meinen könnte, s. u.), womit der in Greg bestehende Effekt aufgehoben wird: In Greg wird erst, „endlich“, der Ton *d* mit dem Melisma auf *Domine* erreicht. Die, oft als *torculus hca* ausgeführte Rezitation in AR ist so dominant, gerade auch in diesem Off., daß eine Entscheidung, welcher Ton eigentlich repräsentiert wird, kaum möglich erscheint (auf eine mögliche Interpretation wurde soeben hingewiesen) — und daß die Melodien eine gewisse Verwandtschaft haben, wird z. B. aus dem Anfang des Resp. nahegelegt (vgl. u. Anm. 70 auf Seite 107) natürlich müßten auch hier durchgehende Vergleiche angestellt werden, die Identität der Melismen auf *tabescam domine* „fehlt“ in Greg, wo erst auf *Domine* ein Schlußmelisma

Man kann hierzu auch die von R. Steiner, *The Transmission of Antiphons, Ars musica — Musica sacra ...*, edd. D. Hiley and G. Kiss, Ottawa 2008, S. 496, vorgestellte Antiphon *Veni Domine ...* in AR und Greg heranziehen, wo der Höchstton *e* in Greg einmal, in AR aber dreimal auftritt; das alles nur als ornamentales Florieren zu bewerten, dürfte der Wirklichkeit nicht entsprechen. Bei der Frage der „Richtung“ von eventuellen Abhängigkeiten, ib., S. 497 ff., verzichtet R. Steiner ebenfalls grundsätzlich auf die Bewertung der Melodien, was das natürlich wichtige Zeugnis von liturgischen Merkmalen immerhin ergänzen sollte, was auch für textlich musikalische Kriterien wie Nutzung oder Nichtnutzung von Akzenten gilt: Greg singt den Hochtton auf *tuae Israel*, AR singt *tuae Israel* hinsichtlich des Hochttons, wogegen nur Greg *relaxa facinora* nutzt oder beachtet, AR dagegen nur *relaxa* „akzentuiert“; wenn ein solcher Unterschied in sonst identischem Verlauf zu finden ist, wird man nicht notwendig auf die Vorstellung einer „Normalisierung“ in Greg von vornherein verzichten wollen.

<sup>65</sup>Es könnte auch einfach Schreibfaulheit vorliegen, anschließend kann die Floskel neunmal hintereinander auftreten.

mit Erreichen des Höchsttons *d* zu finden ist; daß Greg auf eine derart schematische Melodiewiederholung, geradezu ein überdimensionales „bewegtes“ Rezitativ<sup>66</sup>, verzichtet haben könnte, liegt übrigens nahe, wenn man die Ästhetik von Greg beachtet, und, was hier (!) natürlich, auch angesichts der anderen Tonalitätszuordnung, nicht beweisbar ist, von einer älteren, in AR weitergegebenen Fassung ausgehen will; die exzessive Nutzung des Prinzips des „bewegten Rezitativs“ in AR wäre für Greg undenkbar; vielleicht ließen sich die großen Unterschiede beider Fassungen, über die „andere“ Tonart hinaus, auch darauf zurückführen, was hier aber nur angedeutet werden kann, hier interessieren nur die sozusagen nicht gänzlich unvergleichbaren Rezitationspassagen, vor allem wegen ihrer Lage).

Die Beispiele aus dem Off. *Improperium* sehen in AR auch nicht sehr anders aus (die evidente lokale Vergleichbarkeit heuristisch einfach als sozusagen allgemeingültig vorausgesetzt!); der Unterschied der Dispositionsfähigkeit wird besonders im Beispiel *consolantem ...* deutlich:

et sus- ti- nu- i qui si- mul

con- tri- sta- re- tur

Die zweite Stelle in AR nutzt das Prinzip des vor Akzent *Nach-Unten-Gehens*:

con-so-lan-tem me que- si- vi

Mit der Melodiebildung auf *consolantem* bleibt auch zu fragen, daß das „bewegte Rezitativ“ *hch ha hch ha* etwa ein „verdecktes“ Rezitieren auf *h* sein kann; somit stellen sich auch für AR hinsichtlich der Lage der betreffenden *tuba* einige Fragen in Hinblick auf die

<sup>66</sup>Man wird damit eine Wendung wie auf *Immittet Angelus Domini/nus* im gleichnamigen Off. nicht vergleichen können, weil da eine echte motivisch gestaltete Steigerung vorliegt, die in AR keine Entsprechung hat:

Do- mi- ni/nus

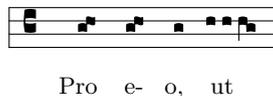
Dazu ist noch der vorangehende Ablauf zu beachten, der ebenfalls *c* als obere Grenze hat; das Erreichen des Höchsttons wird also motivisch gestaltet; daß ein Greg übernehmendes AR diese klare Gestalt nicht mitgenommen haben sollte, erschiene als höchst seltsames Postulat.

vergleichbaren Situationen in Greg. wofür hier nur Andeutungen gegeben werden können. Denn, warum soll man eigentlich so viele, und dazu noch ganz verschiedene Beispiele für die Rezitation auf *c* oder zur Abwechslung auch einmal auf *h* anführen? Diese Frage sei hier wenigstens andeutungsweise erlaubt, nur um auf die Komplexität einer Beantwortung dieser Frage hinzuweisen, denn klar ist, daß die, wahrscheinlich — auch hier wären eben statistisch vollständige Angaben notwendig — stärkere Vereinheitlichung der betreffenden Rezitationen in Benevent auf *h* vielleicht eben sekundäre Vereinheitlichungen sein könnten, jedenfalls eine solche Erklärung methodisch nicht von vornherein ausgeschlossen werden kann.

Denn man findet noch weitere Merkwürdigkeiten, z. B. im Off. *Domine fac mecum*, im 1. und 3. Vers (den *frangulus* wieder mit *oriscus* Zeichen wiedergegeben); da rezitiert nämlich auch die „neue“ Fassung auf *h* (die Beispiele verdankt Verf. den Hinweisen im *Offertoriale triplex*):



Das wiederholt sich sozusagen im 3. Vers, etwas verändert, weil sofort eine *bistropha*, notwendig auf *c* folgt, wobei Metz nur auf *Pro eo* den *frangulus* setzt, wohl in Beachtung der Akzentübernahme in die Melik:



Daß die *tuba* generell *h* sein könnte, wäre auch hier, schon angesichts der zitierten Verse und ihrer Fortführung eine absurde Vorstellung, innerhalb der Versus macht V. 2 mit seiner Verwendung der bekannten Initialformel des 1. Tons (Quintsprung *Cd dab a a* ...) deutlich, daß man *tubae* durchaus verschieden setzen kann. Auch im 5. Ton begegnet man solchem Rezitationstonwechsel, im Off. *Expectans expectavi*:



Offensichtlich gibt es da eine gewisse kompositorische oder ausführungsmäßige Freiheit in der Wahl eines Rezitationstons, der entsprechende Varianten höchst ungeeignet zur Datierung ganzer Traditionen macht. Jedenfalls dürfte ohne die Verfügbarkeit einer kritischen Ausgabe von Greg eine endgültige Entscheidung darüber, ob an den betrachteten Stellen in der jeweiligen Rezitation auf *h* oder *c* eine jeweils musikhistorisch wesentlich verschiedene Zeit ihren Ausdruck findet, kaum zu fällen sein: Daß es die Rezitation *c c hc c c hc ...* nicht schon seit altersher in Greg gegeben haben kann, sogar im 8. Ton, ist

jedenfalls anhand der angesprochenen Beispiele nicht zu beweisen; es gibt genügend und in genügend späte Zeit reichende Zeugnisse, daß die Rezitation — an den betreffenden Stellen! — auf *h hc h ...* weite Verbreitung gehabt hat, sogar, wie die letzten Beispiele zeigen, in der „üblichen“ Fassung von Greg; klar ist auch, daß hier eine der Anwendungen der *frangulus*-Neume vorliegt, die jedoch nicht klar erkennen läßt, ob überhaupt, und dann welche der Ausführungen wirklich die ältere sein kann. Deutlich wird auch, daß die entsprechende Erscheinung nicht auf den Tractus der 8. Tonart begrenzt ist, sondern ein allgemeines Phänomen, also ein in vielen Tonarten begegnender Modus der Ausführung eines Rezitativs vorliegt, das belegt, daß ein Wechsel zwischen Rezitationstönen in aufwendigen Gattungen aus verständlichen ästhetischen Gründen möglich ist.

Natürlich wäre auch die Frage zu stellen, warum, wenn denn wirklich irgendwann eine sekundäre Vereinheitlichung der Lage der Rezitationstöne auf *c* — abgesehen dann von den genannten Beispielen (und denen, die nicht erfaßt sind) — durchgeführt worden sein sollte, eine solche Veränderung einer, vielleicht!, eher ursprünglichen abwechslungsreichen Rezitation stattgefunden haben könnte. Daß hierfür tonale Gründe, also irgendein Faktor der Rationalisierung vorgelegen haben könnte, etwa eine Angleichung an den Rezitationston des dritten, fünften oder auch achten Tons der psalmodischen Formeln, erscheint angesichts des Gattungsunterschieds und der gültigen Funktion der Strukturöne, unwahrscheinlich, zumal davon auch keine Theoretikeraussage vorliegt — und zur Ausmerzung „falscher“ Chromatik wird einiges gesagt (die *Commemoratio brevis* jedenfalls kennt, allerdings nur für die Meßpsalmodie, den Ton *c* als Rezitationston der achten Tonart, also in einer Zeit, in der Chartres, St. Gallen, höchstwahrscheinlich, und Benevent „noch“ (?) eindeutig die oben angeführten Stellen mit *h*, die anderen Stellen der gleichen Melodien aber mit *c* rezitieren. Natürlich ist das kein Beweis, aber vielleicht ein Anhaltspunkt, denn die Angaben der *Commemoratio brevis* müssen nicht allgemeingültig gewesen sein, vor allem nicht für die Gestalt der Musik im 8. oder im ersten Drittel des 9. Jh. Die *Commemoratio brevis* ist durchgehend von Rationalisierungsprinzipien bestimmt: Angegeben wird jeweils der skalische Raum, ... *erigitur usque in tetrardum tetrachordi superiorum ...* und die Zahl der „umschriebenen“ Töne, ... *sex conclusa sonis ...*, wie es z. B. zum 5. Ton heißt (ed. Schmid, S. 161, 59); d. h. daß auch die Wahl oder Angabe der Rezitationstöne der Meßpsalmodie — für die authentischen jeweils die Quinten — von systematischen Gründen beeinflußt gewesen sein könnten, daß hier also ein vergleichbarer Systematisierungszwang wirksam gewesen sein könnte, wie er für die Vereinheitlichung auch der Tractus des 8. Tons auf die eine *tuba c* verantwortlich gewesen zu sein scheint, vielleicht eben als Ausrichtung an der gewählten Systematik der Meßpsalmodie. Dies sind keine Behauptungen, sondern nur Hinweise auf Möglichkeiten, die man aber methodisch in Erwägung ziehen sollte!

Hinsichtlich der oben angesprochenen Frage, auf die die Ursprünglichkeit der Rezitation auf *h* in den angesprochenen Fällen, und damit das Uralter von Greg in Benevent gestützt wird, ob sozusagen intrinsische Gründe Gregorianischer Stilistik, der Natur melischer Reaktion auf Akzente etc. eine ursprüngliche Existenz einer rezitativischen Akzentbeachtung wie sie in der Überlieferung des Gradualbuchs in der genannten Formel der

Tract. der 8. Tonart begegnet. Die *Gloria et divitiae* in dieser Weise, ... *c c c c hc c c* ... bzw. *Potens in terra erit* gegenüber *erit semen eius* im Tract. *Beatus vir* vertont — a priori ausschließen muß, scheint trotz der angeführten Belege, ohne ausreichende Statistik der Quellenbefunde keine endgültige Antwort möglich, zumal sich dann natürlich die bereits formulierte Frage stellen muß, ob die, dann etwa späteren, Erfinder der Tradition des Gradualbuchs in Gregorianischer Stilistik abwegig gehandelt haben müssten, ob dies ein Fall von Degenerierung, Zersingen o. ä. sein könnte, vielleicht Ergebnis nordischer Saufgurgelnaturen wie sie der zelotischen Diakon in seiner *Vita* Gregors vorträgt — aber genau das geht nicht, weil auch St. Gallen und Chartres klar auf *h* rezitieren können. Die Gregorianische „Ungenuität“ solcher Art von Akzentbeachtung ist durch die genannten Beispiele natürlich noch nicht bewiesen; es gibt noch das, auch in AR recht geläufige Verfahren, auf den Akzent in Rezitation durch *pes* von unten nach der betonten Silbe zu reagieren, also ... *c é hc c* ...; auch da wird die *tuba* nicht nach oben verlassen, um den Akzent musikalisch zu nutzen<sup>67</sup>.

Man kann als Gregorianischer Komponist<sup>68</sup>, was sicher sehr viel häufiger begegnet, al-

<sup>67</sup>Angesichts eines „bewegten Rezitativ“s *hc hc* ... etwa im Off. *Improperium* im letzten Vers wäre es auch denkbar — als notwendig zu beachtende Arbeitshypothese, die zu widerlegen wäre! —, die Rezitation *c c hc c c* ... als Rudiment einer solchen ornamentalen Rezitation zu erklären. Das wird hier nicht behauptet, sondern nur als Möglichkeit angedeutet — wie etwa wurden die *strophici* in Greg ausgeführt, dazu muß man ebenfalls ihre jeweiligen Parallelen in AR beachten (auf die diesbezüglichen Bemerkungen von M.-N. Colette wird noch eingegangen). Und was sollte man mit diesem angeblichen Urprinzip angesichts einer Rezitation (im Off. *In virtute* aus AR deuten:



e- xul- ta- vit

was seine Parallele auf *letabitur* hat, denn da „geht“ zwar die betonte Silbe melisch nach oben, liegt aber besonders tief, wofür noch zahlreiche Parallelen zu finden sind. Greg ist hier nicht direkt vergleichbar.

<sup>68</sup>**Daß die Gregorianik nicht komponiert sein darf, Homer und Anderes** Verf. ist bewußt, daß ein solcher Ausdruck für die zahlreichen Anhänger und -gerinnen der Treitlerschen *oral* Vagheitslehre extrem unpassend ist, weshalb auch Emma Hornby, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology* Vol. 21, S. 418 ff., schweres orales Geschütz gegen Levy's, in der Tat hinsichtlich der Postulierung notierter Gradualia bereits vor Erfindung der Neumenschrift schwer verständliche Vorstellungen aufführt.

Wenn sie zur Erklärung allerdings allgemein auf das *Work concept* des 19. und frühen 20. Jh. verweist, das dann noch mit Gregors Autorschaftslegenden verbindet, dürfte der Rahmen seriöser Auseinandersetzung verlassen sein. Dies gilt auch, wenn man erfährt, daß diese ältere Vorstellung *assumed that the original version of Gregorian chant was composed and written down*. Daß sie niedergeschrieben wurde, wird man angesichts des Umstands, daß Treitler selbst seine Un-

tersuchungen ausschließlich auf notierte Quellen stützen muß, nicht als unsinnige Behauptung verstehen müssen, daß sie, von Gregor oder anderen direkt nach Einfall niedergeschrieben worden sein soll, das allerdings behauptet außer den mittelalterlichen Repräsentanten dieser Vorstellung heute wohl niemand; der Schuß geht daneben.

Daß sie *composed* wurde, erscheint ebenfalls nicht als völlig absurde Vorstellung, denn die Treitlersche Sicht einer, sozusagen aus dem Bauch oder, kirchlich etwas korrekter formuliert aus einem kollektiven Herzen einer mysteriösen *chant community* quellender Gesänge, ewig bewegt, nie fixierbar, dem Wahlspruch von Kapitän *Nemo* folgend, *mobilis in mobili* zu sein, erscheint angesichts klarer Aussagen zur Bedeutung des musikalischen Fachmanns auch nicht ganz so klar bewiesen — Augustin z. B. singt feste Melodien, nicht vom Blatt, aber doch aus der *memoria*, daß er dabei immer neue, nie gleiche Melodien gesungen habe, sagt er jedenfalls nicht so klar, daß man hier nicht neuartige Deutungen notwendig hätte — vor allem würde eine solche Interpretation den Sinn der gesamten Ausführungen Augustins sinnlos machen; also: Auch Augustin kannte gestaltmäßig festgelegte Melodien, das war für ihn so selbstverständlich, daß er seine Fragen nach der Natur der Zeit daran darzulegen für sinnvoll hielt.

Warum soll das für die Sänger des Chorals so anders gewesen sein?

Was jedoch wichtiger ist, Augustin wie Niceta von Remesiana in seiner bekannten Predigt sprechen ausdrücklich von einer *artificiosa vox* (vgl. dazu auch die vorbildliche Arbeit von E. T. Moneta Caglio, *Lo Jubilus e le origini della salmodia responsoriale, Jucunda Laudatio*, Venezia 1976/1977, S.26 f.): Die Qualifikation meint einmal *ars* zum anderen *facere*, es geht um Erzeugnisse eines *artifex*, nicht irgendeines krächzenden Raben, auch wenn der mit tieferem Glauben, wenigstens nach Hieronymus, sicher besser singt (vgl. auch St. Hieronymus, *Comm. i. Ep. ad Eph.*, l. 3, c. 5, v. 19: *Quamvis sit aliquis ut solent illi appellare χαρόφωνος, si bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantor est. Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis, sed verba placeant, quae leguntur.*): Wenn sich diese Wertung durchgesetzt hätte, wäre wahrscheinlich die für die Weltgeschichte der Musik bedeutsame liturgische Epoche „ausgefallen“, mit erheblichen Folgen vor allem für die Ausnutzung der von der antiken Theorie vorgegebenen, aber nicht angewandten, Rationalisierungsmöglichkeit der geistigen Repräsentation von Musik; ein Vorgang, dessen historische Dimension offenbar auch heute, vielleicht aus Abneigung gegen die Anwendung der *ratio*, besonders in Musikwissenschaft nicht immer ganz klar gesehen zu werden scheint.

Damit aber ist klar, daß schon Augustin ausgebildete Sänger, Fachleute höchsten Ranges fordert; und daß unter denen, die durchweg aus einem Reservoir von Kindern ausgewählt wurden, zum Zweck des Singens, niemals Menschen von musikalischer Höchstbegabung gewesen sein dürfen, erscheint ebenfalls nicht als ganz plausible Forderung neuerer Musikwissenschaftler.

Räumt man deshalb solchen Menschen, wie sie im bekannten Schreiben des Papsts an Pipin explizit, mit Namen und als Person erwähnt werden, die Fähigkeit ein, Melodien auch ohne Notenschrift nicht nur auszudenken, sondern auch zu memorieren, so erscheint der Zwang zur *oral* Vagheit nicht als zwingend — daß das gleiche Problem auch Levy's These zugrunde liegt, ist unterhaltsam: Den musikalischen Inhalt ganzer Wagneroperen auswendig behalten zu können, scheint kein Wunder zu sein, Gregorianische Melodien zu behalten dagegen erscheint gedächtnisschwachen Modernen als ausgeschlossen! Man kann daraus natürlich ein Glaubens-

so der Normalfall ist und daher den Blick von Johner bzw. Pfisterer beeinflußt hat, von der *tuba* einen Schritt nach oben machen, wenn man den Akzent nicht ganz unbeachtet läßt, was bekanntlich auch möglich ist, übrigens genau in der genannten Formel — zu fragen bleibt, ob nur diese Art der melischen Akzentbeachtung als gestaltmäßig obligatorisch verstanden worden sein muß, der Komponist hier also keine andere Möglichkeit haben konnte; daß folglich mit Sicherheit in der Akzentbeachtung nicht auch ein mögliches Ornament, also nicht notwendig ein unabdingbares emotional semantisches Ausdrucksmittel durch Akzentuierung eines bestimmten Wortes, das nur durch „Hochgehen“ der Stimme von der Lage der *tuba* aus im Sinne der Kundgabeleistung der Sprache herausgehoben sein soll, vorliegt. Denn nur eine solche quasi natürliche Funktion der Akzentbeachtung in der Melik würde die methodische a priori Ausmerzung der genannten Rezitation wie *c c hc c c ...* als Gregorianische Möglichkeit von Anfang an — was auch immer das bedeuten mag — rechtfertigen können (es geht hier um das Prinzip!): Im Sinne des in der Altrömischen Fassung recht häufig begegnenden „bewegten“ Rezitativs dürfte wohl die Vermutung einer rein musikalisch ornamentalen Akzentnutzung nicht von vornherein völlig abwegig sein, womit das Argument, als Prinzip!, wohl entwertet wäre<sup>69</sup>.

Pfisterer, der hier übrigens, ohne ihn allerdings zu zitieren, Johner, wie bereits bemerkt, genau folgt, (*Wort und Ton im Choral*, S. 18, 3. a), allerdings mit sehr viel mehr

---

bekennnis machen und entweder eine Notenschrift von Olims Zeiten her postulieren oder die Erinnerungsfähigkeit durch *oral free Jazz* entlasten wollen.

Weder von Levy allerdings noch von Treitler sind umfassende Studien zur Ästhetik und Form des Chorals bekannt, die auch für Hucke charakteristische Konzentration auf selektive Wahrnehmung an einigen, wenigen Beispielen ist auch hier typisch.

Und daß der Choral ursprünglich einen *oral origin* gehabt habe; das dürfte wirklich nicht die ungeheure Entdeckung Huckes oder Treitlers sein, dessen hervorragende Homerkenntnisse jedem geläufig sind, der seinen betreffenden Beitrag gelesen hat — eines allerdings ist auch klar: Nur der geschriebene Homer kann Grundlage tiefster Erörterungen über nicht geschriebene Dichtung sein; und wer weiß eigentlich, daß Homer nicht von Schrift abhängig war. Kompetenz erwirbt man sich am besten durch sorgfältige und umfassende Betrachtung der betreffenden Kunst, ohne gleich Thesen aufstellen zu müssen, die zur Gestalt überhaupt nichts aussagen. Auf Emma Hornbys Text wurde z. T. schon im 1. Teil eingegangen, auf Homers Vorbildfunktion für the *Singer of Gregorian Chant* wurde in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 12 ff., hingewiesen, auch wenn dies sicher nicht die Approbation des großen Altphilologen, Semitisten und Mediävisten M. Haas finden dürfte — was von Verf. allerdings, und sicher ganz unberechtigt, auch noch als Nobilitierung seiner Gedanken angesehen wird.

Daß es außer und neben H. Hucke auch noch andere deutschsprachige Literatur und Forschung zu der Thematik gibt, scheint Emma Hornby unbekannt zu bleiben, ihre Argumente sind daher recht defizient, was Quellenkenntnis und Verständnis angeht.

<sup>69</sup>**Beispiele des „bewegten Rezitativ“s** Vgl. etwa *MMM* II, S. 189, auf *In atris tuis*.

Ein besonders hübsches Beispiel, das auch für die Bewertung der beiden Fassungen nicht ganz uninteressant zu sein scheint, findet sich zu Anfang des All. *Pascha nostrum*:

The image displays two musical staves comparing the AR (Ars Nova) and Greg (Gregorian) chant styles for the word "Alleluia". The top staff is labeled "AR" and the bottom staff is labeled "Greg". The lyrics "Al- le- lu- ia" are written below the Greg staff. The AR staff shows a more ornamented melody with a trill-like ending, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody with a trill-like ending.

Wenn man unbedingt eine der beiden Fassungen direkt aus der jeweils anderen entstanden interpretieren will, ergibt sich natürlich die Frage, wie, wenn AR aus Greg abgeleitet werden soll, wie dies Pfisterer will, dieser Unterschied am Anfang gedeutet werden soll; klar ist, daß die Anlage von Greg zerstört wird, denn der erste Aufstieg auf der betonten Silbe, *Alleluia*, ist in Greg nicht nur Akzentbeachtung oder Akzentnutzung, sondern auch der eigentliche Aufstieg, dessen Effekt durch das Verfahren der Floskelreihung in AR aufgehoben ist: Man beachte, wie sorgfältig der Effekt des Aufsteigens in Greg gestaltet ist, wenn zunächst als *scandicus Gac* die Terz erreicht wird, dann der Rezitationston effektiv durch tieferes Ausholen und anschließenden Quartsprung, der wieder, „reduziert“, bestätigt wird durch den *pes hd*, um dann in einer Tonrepetition fest erreicht zu sein. AR kennt statt dessen nur den Quartsprung, der die Floskelreihung beendet und sozusagen als *totes Intervall* die anschließende Trillerbewegung anfügt.

Die Vergleichbarkeit der Melodien wird erkennbar auch in der Wiederholung des Quartsprungs *ad* in AR, der in Greg dem sonst geradezu deutlich ausgelassenen Tiefton *h* entspricht. In beiden Fällen wird damit die Erreichung des Höchsttons eingeleitet; AR hat diesen Höchstton bereits zu Anfang gesungen; ein deutlicher Effektverlust (will man AR aus Greg ableiten, was hier nicht getan wird). Natürlich wirkt auch der Abstieg in AR durch Fortführung der Trillerbewegung gegenüber dem raschen Abstieg in Greg weniger effektiv, als Kontrast zu den Trillerfiguren.

Der Unterschied der Gestaltung bei gleicher Grundanlage wird aber deutlich, wenn man die Korrespondenz der Abstiege in Greg beachtet; eine kompositorisch bemerkenswerte Gestaltung: Beim ersten Abstieg *ded cd c aaG*, beim zweiten *ed edb cdc dcaaG*; einmal bindet der musikalische „Reim“ beide Abschnitte zusammen, zum andern aber wird mit der Tonfolge *ed edh ...* der charakteristische *climacus* mit abschließendem Terzprung sozusagen als motivische Vorwegnahme gestaltet. AR ornamentiert dagegen ohne jede entsprechende Beziehung solcher Art nur die Grundlage; das kann man leicht sehen. Die *AA' B*-Form in (und nur in) Greg ist also angedeutet und durch Binnenbezüge nochmals differenziert korrespondierend gestaltet.

Wörtern, geht, wie bereits angemerkt, ersichtlich vom „Dogma“ aus, daß, z. B., ein ak-  
 Und was den abschließenden *B* Teil anbelangt, so bleibt er in Greg dezidiert auf tiefer Lage  
 deutlich als Schlußteil gestaltet, wobei besonders der Quintsprung zu Anfang gegenüber der  
 Wiederholung des skalischen Absteigens in AR als Formmerkmal auffällt (der Quintsprung in  
 AR zu Anfang des *A'* Teils ist dagegen nur Wiederholung des vorangehenden Tons, also formal  
 nicht bemerkenswert).

Natürlich kann man die Unterschiede zwischen AR und Greg als Ornamentierung auffassen, muß  
 dann aber hinnehmen, daß die — angeblich — Greg rezipierenden Sänger von AR die klaren  
 formalen Bezüge in Greg in einer Weise aufgelöst haben, die, wie hier nur angedeutet, kaum  
 anders denn als Entstellung zu interpretieren ist. „Umgekehrt“ — wobei man grundsätzlich  
 natürlich AR nicht mit der Urfassung identifizieren muß oder kann — ließe sich Greg als klar  
 die möglichen Effekte der Bewegungsdynamik der Grundmelodie gestaltmäßig intensivierende  
 Bearbeitung leichter verstehen, und zwar als Bearbeitung einer Fassung, die AR nahe gestanden  
 haben dürfte: Ein so weitgehender Verlust der klaren formalen Vorgabe, wie sie Greg gibt, und  
 dazu gehört auch der einfache rezitativische Anfang, durch — angeblich — direkt rezipierende  
 Sänger von AR wäre unverständlich; es sei denn, man nimmt ganz bewußte Umformungsakte  
 an, die Formfaktoren der angedeuteten Art systematisch ausmerzen wollen — hat man dann ein  
 so anderes Stilempfinden, dessen Herkunft aus einer älteren, mehr ornamentalen Gestaltung von  
 Grundmelodien verpflichteten Vorstellung von der Melodiegestalt nichts anderes bedeuten müßte,  
 als eine bewußte Rückführung auf solche, wesentlich primitiveren Stilempfindungen. Man hätte  
 also doch wieder eine für Greg nicht mehr wirksame Stiltradition vor sich. Man kann daher auch  
 fragen, woher diese kommen könnte, weil sie aus Greg nicht herrühren kann. Die Lösung des Pro-  
 blems durch die Annahme einer kompositorischen Umarbeitung einer gemeinsamen Urfassung  
 in Greg jedenfalls erscheint nicht gerade als weniger leicht verständlich als der angesprochene  
 „umgekehrte“ Weg der Hypothese.

Daß auch Greg solche Bildungen des bewegten Rezitativs aufweisen kann, etwas komplizier-  
 ter, die dann in AR fehlen (können), zeigt der Anfang des Int. *Miserere mihi Domine*, wo die  
 Akzentbeachtung durch tiefergehendes Melisma auf der unbetonten Silbe geschieht (vgl. auch  
 Anm. 70 auf Seite 107):



Mi- se- re- re mi- hi Do- mi ne

Wie zu erwarten, kennzeichnet St. Gallen die *torculi* zusätzlich mit *c*. Daß hier die Tonhöhe  
 nicht identisch mit der Betonung ist, zeigt auch der Schluß — wie wäre so etwas möglich, wenn die  
 Akzentbeachtung auch nur ansatzweise semantisch notwendig gewesen wäre? Hier ist klar, daß  
 der Komponist von Greg dezidiert die alternierende Akzentfolge zur Gestaltung einer musikalisch  
 unterhaltsameren Gestaltung nutzt — insofern ist das Beispiel vielleicht doch etwas raffinierter als  
 die einfache Reihung von Floskeln wie im „bewegten“ Rezitativ von AR. Übrigens erscheint auch  
 diese kompositorische Lösung als sekundärer, interpretierender Akt, nämlich durch Erkennen  
 einer möglichen Nutzung; warum hätte AR so etwas nicht übernehmen sollen; wenn man schon

zentbeachtender *pes* immer und ohne Ausnahme einen Schritt von der *tuba* nach oben gehen muß, d. h., daß die *tuba* immer unter dem den Akzent beachtenden Ton zu liegen hat, woraus dann eben wie angemerkt die Unmöglichkeit gefolgert wird, daß die andere Form des Rezitativs mit „von unten“ verlaufender Akzentbeachtung, also Folgen wie *c c c c hc c c ...* etwa auch ein größeres Alter haben könnte. Das wird a priori ausgeschlossen — wofür man allerdings eigentlich erst eine vollständige Überprüfung der gesamten betreffenden Überlieferung bräuchte (ohne selbst dann ganz sicher sein zu können): Weil auch hier ein grundlegendes Problem berührt ist, war darauf einzugehen, selbst wenn die Datierung einer „frühen“ Rezeption von Greg in Benevent aufgrund dieses Merkmals offensichtlich nicht ausreichend ist<sup>70</sup>. Pfisterer folgert, wie bemerkt, ebenso wie Johner,

---

behaupten will, daß AR direkt von Greg abzuleiten ist, müßten alle solche Fälle erklärt werden.

<sup>70</sup>**Etwas zum Sprachakzent** Natürlich erscheint es einfach, nämlich natürlich, das Prinzip der deutschen Aussprache, Betonung der als sinntragend verstandenen Silbe als Hinweis auf gewollte Bedeutungen, einfach auf den Choral zu übertragen. Man wird sich in der Aussprache *an éinen Tisch* setzen, da es nicht um den Tisch, im Gegensatz etwa zu einem Tresen, geht, sondern um die Einheit, was man auch bei dem ominösen *an éinem Strick* ziehen gilt, da es wohl niemanden interessiert, ob der Strick nicht auch ein Tau, eine Kordel oder sonst etwas strickartiges sein könnte. Die Möglichkeit dieses Einsatzes des Akzents im Deutschen, die eine semantische Unterscheidung wie *Gott únser Herrscher* von *Gótt unser Hérrscher* schaffen kann (wenn auch diese Verwendungsmöglichkeit des Akzents in der neueren Aussprache verlorenzugehen scheint), muß aber für die lateinische Aussprache, „zu“ der die Chormelodien gesetzt worden sind, gar nicht gegolten haben. Hinzu kommt noch, daß die Umsetzung der Betonung in eine melische Bewegung nach oben genau den Regeln und Zeichen der Grammatik entspricht, *accentus acutus* als Strich nach oben; daß damit eine emotionale oder semantische Hervorhebung des betreffenden Wortes gemeint gewesen sein sollte, ist nicht einfach als trivial vorauszusetzen, sondern müßte bewiesen werden; nicht alles richtet sich nach der deutschen Aussprache.

Die deutsche Aussprache verwendet demgegenüber natürlich auch nicht in reiner Form, aber doch als bestimmendes Merkmal den Druckakzent, Erhöhung des Schalldrucks, der Lautstärke. Daß also die Aufwärtsbewegung der Melodie über akzenttragenden Silben identisch sein müsse mit der Bedeutung des Druckakzents, also seines kundgabemäßigen Einsatzes, ist für das Latein des Chorals also keineswegs ohne weiteres vorauszusetzen. Es erscheint durchaus denkbar, daß solche Akzentbeantwortung, solche melische Reaktion auf einen Wortakzent eher ein Mittel war, ornamental die Rezitation aufzulockern — auch wenn eine solche Interpretation provokant erscheinen mag, sie müßte als Einwand erst einmal widerlegt werden, ehe man die entsprechende Akzentbeachtung in der Melodie einfach im Sinne des deutschen Druckakzents liest — dieser einfachen Identifizierung widerspricht bekanntlich auch schon die Stellung des Akzents im Wort im Lateinischen und im Deutschen: Die Pänultimaregel kann den Unterschied verdeutlichen; für die deutsche Aussprache ist sie unbrauchbar.

Auch was die Verwendung des Akzents in Schlußformeln anbelangt, natürlich auch in Initialformeln u. ä., so kann wohl nicht von einer Nutzung des emphatischen Ausdruckswertes des — deutschen! — Druckakzents gesprochen werden (man darf hier an die Differenzierung der Lei-

stungsebenen der Sprache erinnern, Benennung, Verzeitlichung und „Verortung“, und schließlich die Kundgabe; der emphatische Akzent ist Element dieser letzten Ebene): Es ist also auch von daher keineswegs klar, daß die choralische Nutzung des Akzents, die kontextabhängig auch fehlen kann, von vornherein und nur im Sinne der deutschen Aussprache mit ihren Ausdrucksmitteln gesehen werden kann.

Daraus aber resultiert die Frage, inwieweit Varianten gerade hinsichtlich der Verwendung etwa von *pedes* in Reaktion auf einen Akzent (in Rezitativen) und ähnliche melische Reaktionen auf Wortakzente als gestaltemäßig essentiell angesehen werden können, wieweit also die Folgerungen von Pfisterer mit der Wertung oder Funktionalität vor allem derartiger „Akzent*pedes*“ in Rezitativen kompatibel sind, also daß Akzente immer nur von der *tuba* nach oben melisch umgesetzt werden können oder dürfen, daß andere Erscheinungen also nicht natürlich, also auch nicht ursprünglich sein können. So von vornherein „unnatürlich“ und daher — wohl weil spätere Zeiten „gern“ unnatürlich sind? — auch nicht alt erscheint die angesprochene Art der Rezitation dann doch wieder nicht, eben weil ornamentale Akzentnutzung in der Melodie keine vorausgesetzte Natürlichkeit besitzen kann. Man wird im Off. *Improperium* die immer wieder auftretende Floskel *hdc* klar als Reaktion auf Wortakzente ansehen können, übrigens u. a. im Kontext mit einer Rezitation mit *frangulus*. Man kann die gleiche Wendung aber auch zu Anfang des Resp. im Off. *Benedictus ... non tradas* finden, nämlich auf *Benedictus es, Domine* und daraus mit Sicherheit nicht folgern können, daß die Zeit der Komposition *Domine* betont hat — eine also als Reaktion auf Wortakzent übliche Floskel kann hier rein musikalisch, „symmetrisch“ eingesetzt werden (vgl. auch den Anfang des Int. *Miserere*, der oben betrachtet wurde, Anm. 69 auf Seite 105):

Be- ne- di- ctus es, Do-mi- ne,

Daß die beiden Fassungen verwandt sind, ist, trotz verschiedener Tonartzuordnung, klar; AR ist konsequent in der Setzung der *torculi hdc* jeweils auf die Schlußsilbe (wobei das Ende mit Terzsprung bzw. mit skalisch ausgefüllter Terz, *ac* bzw. *ahc*, wohl als nicht wesentliche Variante angesehen werden kann), wogegen Greg hier den angesprochenen Unterschied macht, was, wie gesagt eine gewisse „Symmetrie“ des Abschnitts gestaltet. In AR dürfte der Rezitationston *h* sein, wogegen Greg den, eventuell ursprünglich gemeinten, Rezitationston nicht (mehr?) erkennen läßt (im folgenden Abschnitt rezitiert Greg *c ch ch a acch ...*, um mit *G* zu schließen, man wird hier also *c* als Rezitationston annehmen dürfen, was durch AR bestätigt wird; auch hier hat man also den Wechsel der Rezitationslage). AR ist ästhetisch hinsichtlich der Gestaltung des Anfangs bemerkenswert, wenn der Aufstieg sozusagen zweimal, weiterführend und melismatisch auf *Benedictus* erscheint. Daß Greg „nur“ springt, könnte mit einer Verschiebung der Floskel auf die Betonung zu tun haben, an die sich eine erste Kadenz anschließt — der Terzsprung nach

daß die ursprüngliche Rezitation immer auf *h* gelegen haben müsse — in den Tractus des 8. Tons ist dies, wie bereits mehrfach bemerkt, nur an jeweils einer bestimmten Stelle der Melodieformel überliefert —, weshalb die Überlieferung *c c hc c c hc c ...* a priori spät, also von „Nichtmehrgregorianikern“ komponiert zu sein habe, damit sich wieder die Beneventanische Überlieferung als die älteste herstelle. Diese Folgerung setzt, eigentlich, voraus, daß zunächst einmal alle, hier nur angedeuteten, vergleichbaren Stellen in der gesamten Beneventanischen und auch anderen Überlieferung zusammengestellt worden sind<sup>71</sup>. Daß das Dogma, wie gezeigt, nicht immer so gültig ist, wie man das von Dogmen eigentlich erwarten müßte, ist eben doch auch zu beobachten<sup>72</sup>.

---

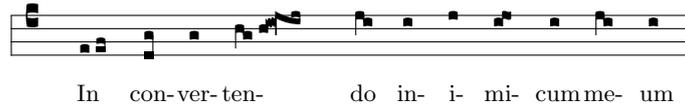
unten ist beiden Fassungen gemeinsam. Gerade diese, „schwache“, syntaktisch sinnvolle Kadenz nur in Greg könnte Grund für die Nichterkennbarkeit eines Rezitationstons sein (in AR wird man das Erreichen von *a* auf *Benedictus* als Teil aufwendiger Melismatik erklären können, in Greg, das den gleichen Tiefton erreicht, wird damit die Medialkadenz gestaltet). Klar ist, daß die Floskel in AR rein ornamental, in Greg aber auch akzentbedingt ist. Natürlich reichen solche, versuchsweisen, Beobachtungen nicht aus, einen Hinweis auf eine, eventuelle, genetische Relation beider Fassungen zu geben; daß AR einer älteren, gemeinsamen Urfassung näherstehen könnte als Greg aber, ist zumindest nicht einfach als falsche Hypothese zu behaupten, zumal bei Beachtung der Gesamtgestalt des Abschnitts von Greg klar wird, daß die „Verschiebung“ der angesprochenen Floskel auf *Domine* im Sinne eines silbenzählenden Kadenzprinzips zu verstehen ist — musikalisch wird die Kadenzwendung wiederholt, auf kürzerem Text notwendig variiert (fünf zu drei Silben). AR ist hier gegenüber schematisch, Greg geht mit gleichem musikalischen Material syntaktisch, und damit auch musikalisch gliederungsmäßig sinnvoller vor.

Aber, Genaueres zu jeweils gemeinten Arten von Akzentnutzungen — so wird hier formuliert, weil die Vorstellung einer Nachahmung von deklamatorischer oder ausdrucksvoller, deutscher, Betonung an entsprechenden Stellen nicht zwingend ist — in Rezitationen allgemein könnte allein die kritische Ausgabe des Gradualbuchs zeigen. Zu fragen ist auch, ob und wann eigentlich ein Hinweis auf entsprechende Regulierungen der Lage von *tubae* in der Theorie zu finden ist, bzw. warum die Theorie davon keine Kenntnis gibt, s. auch u.

<sup>71</sup>Falls dann auch in Benevent, vielleicht, Rezitationen auf *c* erscheinen können, ergibt sich natürlich das Problem, woher Benevent eine solche Rezitation, eben auf *c* hergenommen haben soll — dann vielleicht eine zweite Rezeption? Deren Wirkung müßte man dann aber näher beschreiben, ganz abgesehen von der Notwendigkeit des Beweises überhaupt der Existenz einer solchen zweiten Übernahme — oder sollte hier eine „natürliche“ musikalische Tendenz vorliegen?

<sup>72</sup>**Beispiele für Rezitation auf *h* in Gradualia des 3. Tons** Daß die auf den Akzent durch Hochtton reagierende Steigerung des musikalischen Aufwands in Rezitativen wesentlich häufiger ist, läßt nicht den Schluß zu, daß damit die vergleichbare Situation der Notation in St. Gallen, nämlich mit *frangulus* als Akzentbeachtung im Grad. *Exsurge*, im Vers auf *inimicum meum*, notwendig die älteste gewesen sein muß — was hier natürlich weder behauptet, noch widerlegt werden kann. Was zu beachten ist, ist der Umstand, daß die betrachtete Art des Rezitativs mit *frangulus* weder Tonart-, noch Gattung-gebunden zu sein scheint, aber auch, daß man die Abwechslung im Rezitationston auch im Graduale, hier des 3. Tons kennt: Der zweite Teil des

*versus* des zitierten Graduale jedenfalls rezitiert eindeutig auf *c*; der Versanfang kann auch nach den Angaben von St. Gallen nicht anders interpretiert werden als so (*frangulus* wieder notiert wie in Metz):



St. Yrieux rezitiert hier zu Versanfang ebenfalls auf *h*, Benevent tut das ebenfalls, kennt allerdings zweimal einen *pes*, so daß ab *inimicum meum* die Töne in Benevent (*PM XV*) lauten: *hc h hc h ch h.* auch *infirmabuntur* rezitiert Benevent auf *h*, während St. Yrieux die Stelle etwas anders rezitiert, aber auch mit Dominanz von *h*: ... *ah hc h c cG a ch* ... — so klar wie in Benevent ist die Angelegenheit also nicht; Chartres rezitiert *infirmabuntur* auf *h* (wohl nicht auf *a*, sicher nicht auf *c*), auch *inimicum* wird in Chartres auf *h* rezitiert. Auch hier ist die Sachlage also nicht so ganz einfach. AR kennt im zitierten Graduale — bei sonstiger Parallelität — diesen *pes* nicht. Vergleichbare Situationen, nämlich nicht nur bei Auftreten der Formel  $G_{11}$  von W. Apel, sondern auch in Hinblick auf freie Partien wie im zitierten Fall der zweite Abschnitt im Vers mit dem Initium *G Gc cc*, auf *infirmabuntur et*, findet man im Grad. *Tibi Domine* im Vers auf *despicis in opportunitatibus* (Schluß mit der Formel  $g_2$ ):

St. Yrieux singt „gemischt“ auf *despicis* ..., nämlich *Gh h h h c c c* ..., eine originelle Lösung, die komplizierter als das einfache Rezitieren nur auf *h* in Benevent erscheint. Was Chartres meint, ist nicht eindeutig zu rekonstruieren, *c* ist vielleicht etwas wahrscheinlicher, Benevent singt wie zu erwarten *h*.

Die direkte Verwandtschaft der Fassungen ist offensichtlich, AR füllt Sprünge gerne skalisch aus; wesentlicher Unterschied ist die tonräumliche „Überbietung“ bis *e* (geradezu die, transponierte, Initialformel, vor allem, des 1. Tons, ... *Dab a a* ..., allerdings an syntaktisch gesehen „falscher“ Stelle, nämlich innerhalb eines Wortes; strukturell handelt es sich um die Vorbereitung des Akzents, die wiederum die Kadenz einleitet, also nach dem Prinzip der vorhergehenden „Gegenbewegung“, hier nach oben, die den Abstieg umso wirksamer werden läßt).

Eigentlich wird damit das Alter der Rezitation auf *c* bestärkt, wenn man nicht rigoros AR direkt von Greg abstammen lassen will, und dann von einem wohl relativ späten Greg!, also nicht „aus“ dem Stadium von St. Yrieux. Auch hier ergeben sich gewisse Komplikationen, die man beachten sollte, will man die Rezitationslage als Datierungsgrundlage verwenden. Zu beachten wäre für

Zu fragen wäre aber auch, wenn schon eine sekundäre Verschiebung einer, auch noch generellen, ursprünglichen Rezitation auf *h* (in allen Tonarten?) behauptet werden soll

Anhänger der expressiven Interpretation der melischen Akzentbeachtung, daß AR dann „falsch“ deklamiert haben müßte, wenn der Höchstton auf der Vortonsilbe erreicht wird.

Besonders auffällig ist die Fassung im Grad. *Ego autem*, wo, durch welche Seltsamkeit auch immer, auch im Gradualbuch nicht nur auf *h* rezitiert wird, sondern auch noch eine *tristropa hhh* zu finden ist, die in Klosterneuburg sinnvollerweise mit *b* markiert wird, wodurch die Rezitation mit der auf *c* identisch ist (Halbton unter dem Rezitationston, was übrigens deutlich macht, daß Halbtöne und entsprechende Notation der betreffenden Zeichen keine für die ältere Tradition beachtenswerte Merkmale sein können: Die Halbtonbezüge einiger Neumen sind doch recht deutlich, wie z. B. offenbar im Fall des *frangulus*, des *oriscus* und auch der *strophici*).

Wenn St. Yrieux vor der *tristropa hhh* auf *a* rezitiert, entspricht dies einer Rezitation auf *h* vor *c*. Benevent rezitiert wie St. Yrieux. Das ist nicht notwendig ein Beweis für eine Rezeption von Greg in Benevent vor 840, sondern ein deutlicher Hinweis darauf, daß man entsprechende Behauptungen vielleicht mit einer gewissen Sorgfältigkeit und statistischen Absicherung begründen könnte (AR hat den ersten Ton und rezitiert hier ordentlich auf *F*).

Im Grad. *Iuravit* entspricht die Notation von St. Gallen — nach *oriscus tractuli*, keine *virgae*, genau der von Benevent; St. Yrieux rezitiert dagegen auf *c* — offensichtlich bestand hier eine gewisse Freiheit. Chartres rezitiert dagegen höchstwahrscheinlich auf *h*, genau wie Benevent (AR ist nicht parallel).

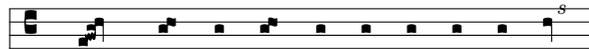
Im Grad. *Tu es Deus* findet man im Vers auf *Liberasti* im Gradualbuch, wie in Klosterneuburg u. a., die Rezitation auf *c* nach einfachstem Initium. St. Yrieux singt *c*, Benevent natürlich *h*, und Chartres rezitiert wie Benevent; was die verschiedenen Überlieferungen im Folgenden auf *filios Israel* singen, mag der geneigte oder interessierte Leser selbst überprüfen, Chartres ist nicht leicht zu deuten. Auch hier legt dieser völlig unzulängliche und zufällige Blick in viel zu wenige Hss. den Schluß nahe, daß strikte Festlegungen der Rezitationstöne spätere Vereinheitlichungen sein könnten. Unterhaltsamerweise rezitiert AR *Liberasti* auf *h*, dagegen *filios ...* auf *c*, eine auch in Greg in den Tract. des 8. Tons begegnende, und vielleicht nicht unursprüngliche Abwechslung? St. Gallen läßt hier keine Entscheidung zu, denn die jeweils verwandten *virgae* können natürlich auch *h* bedeuten, es kommt alles darauf an, wie die jeweiligen ininitialen *pedes* gemeint waren. Eine mit  $G_{11}$  vergleichbare Wendung findet man übrigens z. B., zu Anfang in der Comm. *Dominus regit me* (AR hat eine andere Tonart, und ist „außerdem“ zu Anfang nicht parallel):



Do- mi- nus re- git me,

Auch hier folgt auf den *oriscus* ein tieferer, durch *tractulus* angezeigter Ton, der hier allerdings keinen Bezug zu einer Rezitation über Halbton hat (oder sollte, *horribile dictu* gar *as* gemeint sein — solche Fragen stellt man lieber nicht, weist doch schon Jacobsthal daraufhin, daß, denkbare „Chromatik“ auch heute nicht mehr rekonstruierbar bei der Rationalisierung verschwunden sein kann). Die Floskel ist offensichtlich transponierbar und darin vielleicht sogar halbtoninvariant.

(woraus dann so große Datierungsfolgerungen gezogen werden), warum denn dann, eben bei einer späteren, offenbar „Ungregorianischen“ Umwandlung, die Benevent nicht übernommen haben soll, eigentlich nicht auch der Akzent *pes* mit verschoben, einen Ton nach oben transponiert worden sein konnte, also warum man zwar den Rezitationston — angeblich — um eine kleine Sekund nach oben verschoben haben soll, bei dem akzentbeachtenden *pes* diese Verschiebung aber nicht mitgemacht hat; die Verschiebung des *pes* von *hc* nach *cd* könnte doch so kompliziert nicht gewesen sein, zumal dann die Akzentbeachtung äquivalent gewesen wäre: Die sekundär „nachkomponierenden“ Verschieber müßten demnach eigentlich absurd gehandelt haben, wenn sie die — angeblich — ursprüngliche, den Akzent beachtende Version (hier wie oben aus dem Tract. *Cantemus Domino*, V. 2):



Hic De- us me- us et ho- no- ra- bo

also die Fassung, die die Notation von St. Gallen mit an die berühmte Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit meint, durch



Hic De-us me- us et ho- ra- bo

ersetzt und damit die Akzentbeachtung torpediert hätten — oder war der Akzent auf einmal gar nicht mehr so wichtig, war das eine Folge der Italianisierung der ursprünglich deutsch akzentuierenden Beneventaner; denn im Norden sprach man weiter deutsch? Probleme über Probleme! Beachtenswert ist übrigens, daß in dieser Formel der zweite Teil der Rezitation, hier auf *honorabo*, den Akzent nicht mehr beachtet, wohl um den folgenden Aufstieg, das Melisma auf *eum* nicht zu „stören“ — auch solche ästhetischen Beobachtungen erscheinen nicht als völlig überflüssig.

Mit dieser Frage ist übrigens weder die Frage beantwortet, welche Art der Rezitation an diesen, oben ausführlicher betrachteten Stellen, ursprünglich gewesen sein kann, noch, ob überhaupt eine ursprünglich eindeutige Festlegung bestanden haben muß; gefragt werden soll allein nach Erklärungen immerhin auffälliger Zusammenhänge: Wenn in den genannten Tractus z. B. im ersten Vers ganz konkret auf der Tonika rezitiert wird, z. B. *et protector factus est mihi*, und dabei die Akzente regelmäßig beachtet werden (im Gegensatz zu anderen Rezitationen, wo dies nicht geschieht), muß man doch wohl ebenfalls fragen, warum dann bei einer — angeblichen oder eventuellen — sekundären Verschiebung des Rezitationstons bzw. der *tuba* die Akzentbeachtung nicht mit verschoben worden ist: Mit der Lage der *tuba* kann das nichts zu tun haben.

Wenn man schon von der absoluten Normalität eines jeweils „aufsteigend“ umgesetzten Akzents ausgeht, dann müßte man eine Verschiebung der Akzentstellen, also der mit *frangulus* notierten Stellen, von *c* nach *d* als Lösung bewerten, dann wäre, nach diesen

Voraussetzungen, die Natürlichkeit wieder erreicht worden — nein, damit soll eine derartige Erklärung nicht behauptet werden, es soll nur auf „Symmetriefragen“ bezüglich einer entsprechenden These einer eindeutig späteren Verschiebung der *tuba* um einen Halbton nach oben hingewiesen werden: Verf. sieht sich nicht im Stande, hier eine endgültige Entscheidung zu fällen, klar ist daß schon die ältere Überlieferung wie St. Gallen recht klar auf die Existenz von verschiedenen Rezitationstönen in Melodien gleicher Tonart, auch neben- bzw. nacheinander kennt, daß sich also die Frage stellt, ob nicht jede Vereinheitlichung, ob nach *h* oder *c* eine sekundäre Umgestaltung sein könnte.

Von Interesse ist hier übrigens auch die Frage, was denn St. Gallen zur Rezitation der Psalmodie von Introitus und Communio des 3. Tons notatorisch sagen könnte, denn, wie bereits angemerkt, vgl. o. Anm. 42 auf Seite 46, erscheinen in der Notation von St. Gallen an einigen Stellen der Rezitation in der Psalmodie der Int. und Comm. des 3. Tons gelegentlich, wenn auch selten *franguli*; und gerade diese Neume war an bestimmten Stellen in den Antiphonen einiger tonal „zugehöriger“ Introitus ein ziemlich deutliches Indiz für eine Rezitation nicht auf *c*, sondern auf *h*.

Man findet ein Beispiel etwa in den Int. *Caritas Dei* (auf dem zweiten *a a*, in *Intret oratio mea*, im oben bereits genannten Int. *Liberator*; insgesamt scheint das Auftreten dieser Neume im Rezitativ der Psalmodieformeln des 3. Tons in der Messe recht selten zu sein, aber es kommt vor. Wenn man nicht, wie vielleicht M. Haas, die Notatoren der Neumenhss. auf dem Niveau der Reflexion von Kindern befangen sehen wollte, ist jeder Einzelfall auch Hinweis auf eine andere Möglichkeit. Hier nämlich den Umstand, daß das Auftreten des *frangulus* im Rezitativ sehr oft mit einer Rezitation auf *h* verbunden ist. Nun ist die Setzung des *frangulus* an der betreffenden Stelle nicht obligat, d. h. in Opposition zu ihrer Anwendung an der betreffenden Stelle steht die einfache *virga*, der man zwar ansieht, daß sie einen höheren oder eventuell auch gleichhohen Ton wiedergeben soll, nicht jedoch, wie hoch dieser Ton stehen könnte:



Do- mi- nus fir- ma- men- tum me- um, et re- fu- gi- um

Daß der *frangulus* auf *hc* und nicht auf *cd* zu setzen sein dürfte, legen die oben vorgestellten Beispiele nahe; die *tractuli* danach können dann aber nur als der gemeinten Tonhöhe *h* zugeordnet werden, was, wie ebenfalls oben erörterte Beispiele zeigen, vor einer *strophicus*-Neume nicht ausgeschlossen ist (die Interpretation der Lage der folgenden *clivis* etc. ist natürlich völlig willkürlich!). Damit aber bleibt die Frage, ob die *virgae* vorher mit Sicherheit auf *c* bezogen werden können, d. h. ob vielleicht — so „ketzerisch“ das auch erscheinen mag — die vorausgehenden *virgae* auch auf die gemeinte Tonhöhe *h* bezogen sein könnten, dann wäre der Anfang *Dominus* mit *hG ah h h h h ...* zu deuten. Ob das ausgeschlossen ist, oder ob erst nach dem *frangulus* eine tiefere Lage — die ist weitgehend sicher — rezitiert wird, ist kaum endgültig zu entscheiden; die Notierung von St. Gallen jedoch macht — (abgesehen von der Nichtdeutbarkeit der abschließen-

den melischen Bewegungen aus ihrer adiastematischen Notation) — sehr wahrscheinlich, daß das melodisch Gemeinte die oben „übertragene“ Abwechslung der Rezitation, direkt hintereinander, sein dürfte.

Im Int. *Ego autem* scheint der Buchstabe *l* zum initialen *pes ac* gegen eine analoge Rezitation (im Psalmvers, um den geht es hier) auf *h* deutlichen „Widerspruch“ einzulegen:



Quid glo- ri- a- ris

Man wird erwarten dürfen, daß das *l* den Terzsprung kennzeichnen soll, nicht undenkbar ist aber auch, daß, und dieser Zusatz scheint höchst selten zu begegnen, der Notator hier „nur“ auf die höhere Lage des *pes* gegenüber dem Anfangston hinweisen wollte; allerdings erscheint dies angesichts der folgenden *virgae* und der Formel selbst, d. h. des Nichtauftretens eines *frangulus* deutlich weniger wahrscheinlich..

Aus den adiastematischen Notierungen von St. Gallen ist also auch nicht völlig undenkbar, daß der Hinweis aus dem Auftreten des *frangulus* auch in der Psalmodieformel für Meßantiphonen des 3. Tons, allerdings offenbar immer nur im zweiten Versteil, auch auf den Anfang zu beziehen sein könnte, der *pes* also statt *ac* „nur“ *ah* gemeint hat, womit dann die folgenden *virgae* einem eventuell Gemeinten *h* nicht widersprechen müßten. Wesentlich wahrscheinlicher ist jedoch der oben angedeutete Wechsel des Rezitationstons, in jedem Fall ein Gewinn an musikalischem Aufwand, den man offenbar nicht für ausgeschlossen halten muß — auch in der Rezitation der Psalmodie! Auch hier wird man daraus nur den Schluß ziehen können, daß Vereinheitlichungen gerade nicht „automatisch“ oder zwangsläufig auf frühere Stadien verweisen müssen. Auch hieraus, und nur darauf kommt es hier eigentlich an, folgt, daß die Frage der Lage von Rezitationstönen nicht notwendig so einfach zu beantworten sein muß, daß eine Diskussion von vornherein überflüssig sein müßte, insbesondere, will man diese Lage als Datierungsgrundlage verwenden.

Die Bindung an das mit dem *frangulus* offenbar durchweg verbundene — es gibt einen Hymnus, in dessen St. Galler Notation eine solche Verbindung ausgeschlossen zu sein scheint — Gemeinte eines Halbtonschrittes scheint ausreichend belegt zu sein — und hier könnte auch der Grund liegen, warum eine Verschiebung der *pes*-Bewegung auch bei einer, eventuellen oder angeblichen, Verschiebung des Rezitationstons nicht angetastet wurde — nur damit dürfte eine solche Verschiebung, wenn sie denn nicht als Alternative von Anfang an, wie man diesen auch definieren könnte, vorhanden war, auch nicht notwendig sehr spät gesetzt werden müssen.

Daß der *frangulus* so relativ selten auftritt, also der betreffende Akzent so selten zur musikalischen Formung genutzt wird — wie gesagt, kann eine Alternative bzw. Opposition eine einfache *virga* sein<sup>73</sup>, also die reine Tonwiederholung bzw., vielleicht, einfach ein

<sup>73</sup>Zu beachten wäre auch die Anfangsformel der Grad. des 5. Tons, *FFG F FG F FG ...*, wo die *pedes* eben nicht als *franguli* notiert werden (können), weil kein Halbtonschritt gemeint ist. Was

höherer Ton —, ist also kein Grund für eine andere Annahme: Er tritt sehr oft jedenfalls mit dem skalisch Gemeinten *hc* auf, so oft, daß man auch hier seinen gelegentlichen Einsatz in der oben angedeuteten Weise interpretieren kann. Daß er dann aber auftreten kann, müßte eben auf einer Rezitation auf *h* beruhen.

Es ist klar, daß es sich hier um hochgradig spekulative Thesen handelt, die auch nur angedeutet seien als Hinweis darauf, daß die absolute Sicherheit, St. Gallen sänge hier nur *c* auch nicht so sicher ist, wie das die „moderne“ Überlieferung nahelegt. Was das, seltene, Auftreten des *frangulus* aber in jedem Fall beweist, ist, daß die Rezitation nach ihm notwendig auf *h* stattfinden muß, somit also zwei Rezitationstöne bestanden haben dürften, als realisierte Möglichkeit vor der *tristropa*, und da auch in Übereinstimmung mit den oben angesprochenen Beispielen.

Für die Fragestellung bedeutet diese Quisquilie aber, daß sehr wohl eine sekundäre Vereinheitlichung möglich gewesen sein kann, die, sei es auf *h*, wie in Benevent, sei es auf *c*, wie in der „modernen“ Tradition, systematisiert haben kann. Ein wirklicher Beweis für sehr hohes und von, vielleicht!, späteren Entwicklungen unberührtes Alter von Greg in Benevent ist mit diesem Argument somit nicht durchzuführen.

Eine der — angeblichen — Urfassung entsprechende Fassung jedenfalls kennt weder Johner noch Pfisterer; und genau das würde man doch erwarten, wenn Pfisterers Dogma zutrifft. Wie kann ein „Transpositeur“ nur die Lage der *tuba* verschoben haben, nicht aber damit zugleich die der *pedes* — deren Akzentbezug muß wohl jedem, angeblich späteren, Bearbeiter aufgefallen sein. Nicht ganz unärgerlich ist übrigens ein Auftreten des *frangulus* in der bereits erwähnten Comm. *Dominus regit me* (s. o., Anm. 72 auf Seite 110), in der einmal ein *frangulus* in einer Kombination erscheint, die der Tradition des Gradualbuchs auch in der St. Gallischen Notation genau entspricht (Metz hat über dem *frangulus* den Buchstaben *a*). Jedenfalls könnte hier auch einmal ein Auftreten dieser Neumen vorliegen, die die Rezitation ... *c c hc c c* ... belegen könnte, und zwar nicht gerade eine sehr junge Überlieferung. Dieses Beispiel macht wieder deutlich, daß eine Verwendung der angeführten Rezitation als Grundlage wesentlicher Argumentation zur Datierung von Traditionen von Greg doch einer gewissen statistischen Verifizierung bedürftig sein dürfte. Dies gilt auch für die Beachtung „beteiligter“ Neumen: Daß Benevent den *frangulus* nicht mehr kennt, ist kein ausreichender Grund, seine spezifische Verwendung an den betreffenden Stellen in älterer Überlieferung einfach zu ignorieren.

Aus einem Verständnis der Rezitation *c c hc c c* als in der *tuba* transponierte Version der Rezitation *h h hc h h* ... ergibt sich eine sozusagen symmetrische Situation: Man kann den Unterschied dadurch erklären, daß der Rezitationston um einen Halbton nach oben verschoben, der *pes* aber dagegen invariant gewesen sei; man kann dies aber auch so erklären, daß eine Version den Rezitationston um einen halben Ton nach unten verschoben, den *pes* aber davon unberührt gelassen habe. Die Beschreibungsmöglichkeit ist also

---

das für Folgen haben kann, wurde oben angedeutet — eine schwer einzugrenzende „Chromatik“, was natürlich den strikt diatonischen, einschließlich der Alternative *synemmenon/disiunctum* „eingreifenden“ Charakter der Rationalisierung zeigen könnte.

geradezu klassisch spiegelbildlich — wer kann mit Sicherheit sagen, was — regional? — geschehen ist, mit zumindest der gleichen Wahrscheinlichkeit, mit der die merkwürdige — angeblich spätere<sup>74</sup> — Verschiebung des *tenor* nach oben ohne Mittransposition des *pes*, die ursprüngliche Fassung gewesen sein kann. Es könnte auch der *tenor* nach unten transponiert worden sein: Auch eine solche Interpretation der Tatsache einer Überlieferung verschiedener Lage der Rezitation auf *c* oder *h* — an den betreffenden Stellen! — ist wohl nicht ganz sinnlos, hier geht es nicht um die Erklärung des Alters der „*oriscus*-Formel“, sondern um ein Eingehen auf die von Johner, und in seiner bezüglichen Epigonie, vorgebrachten allgemeinen Argumente: Ob die „*oriscus*-Formel“ (einschließlich des *frangulus*) jemals, ursprünglich auf *c* rezitiert worden sein könnte, wird damit weder behauptet, noch verneint! Hierzu fehlen Verf. die Möglichkeiten, die notwendigen statistischen Zusammenstellungen selbst durchzuführen (die aber auch Pfisterer vorzulegen für überflüssig hält, zumal er den Sinn und die gattungs- wie tonartübergreifende Existenz dieser Formel als irrelevant anzusehen scheint). Hier geht es um die Brauchbarkeit vorgetragener „Argumente“ (die offenbar ohne Beachtung der Natur der angesprochenen Formel vorgebracht worden sind).

Auch deshalb dürfte klar sein, daß selbst Pfisterer hier keinen Beweis für die Behauptung gefunden hat — eigentlich hat diese Behauptung bereits Johner an einer sicher sehr bekannten Stelle aufgestellt, was die so revolutionäre Neuerkenntnis von Pfisterer vielleicht ein wenig relativieren kann —, die Beneventanische Fassung überliefere notwendig die älteste Version des Chorals, zumal Pfisterer auf eine diesbezügliche systematische Statistik in den wesentlichen Beneventanischen und aller anderen Quellen systematisch verzichtet hat, sonst könnte man doch eine Auskunft darüber erwarten, wie denn die Überlieferung des 2. Versus im Off. *Benedictus es Domine ... in labiis* (AR fehlt):



In vi- a te- sti mo- ni- o- rum

sein könnte, zumal angesichts der zwei *e* (die vom Gradualbuch mitgeteilte Tradition rezitiert *In via testimonio* auf *c*). Man würde dann vielleicht auch erfahren können, wie die parallelen Stellen im 1. Vers (anschließend wiederholt) (in AR Rezitation auf *h/c* abwechselnd oder nur auf *h*, auf *qui ambulat in lege*) im ersten Vers lauten könnten, oder wie die Gesamtüberlieferung auf *quia mandata* erscheint, wo St. Gallen ziemlich eindeutig

<sup>74</sup>Gezeigt ist nur, wenn auch von Pfisterer nicht ausreichend, daß die klar diastematischen Quellen späterer Zeit die Rezitation, meistens, in der vom Gradualbuch wiedergegebenen Fassung kennen. Um damit zu beweisen, daß die Rezitation auf *h* — an den betreffenden Stellen! — älter, ja uralte gewesen sein und damit Benevent „uralt“ Greg überliefern müsse, wären vollständige statistische Nachweise unabdingbar. Und wenn „nördliche“ Hss. des 10. Jh. die Rezitation auf *h* (an den betreffenden Stellen) überliefern, ist ersichtlich nichts für die Voraussetzung einer Rezeption von Greg in Benevent vor 840 gesagt.

auf *h* rezitiert, und offenbar die eigentlich zu erwartende Beachtung des Akzents nicht nur durch *tractulus* (statt *frangulus* bzw. *virga*), sondern zusätzlich noch durch *e* ausschließt (warum?) — auch hier tritt der *frangulus* auf, aber nur zu Anfang:

qui- a man-da- ta tu- a

Wie man die *flexa* auf *mandata* interpretieren soll, läßt St. Gallen nicht erkennen (der *tractulus*, mit dem die Neume auf *tu* beginnt, ist in Bezug auf die folgende Melik zu interpretieren; das *a* dürfte auf die Dauer bezogen sein); Chartres singt klar *ha* und rezitiert ebenfalls klar auf *h*; daß St. Gallen genau wie AR durchgehend eine Rezitation auf *h* meint, ist aber klar. Die Parallelität von AR und Greg ist offenkundig; bemerkenswert am Schluß *tu* in Greg ist der musikalische „Reim“ zu dem vorangehenden *Aufer a plebe tua*, nicht nur wegen der hier stattgefundenen musikalischen Reaktion auf einen textlichen Reim, sondern deshalb, weil die den musikalischen „Reim“ ausmachende Figur bzw. Neume transponiert erscheint — ein Traditionsfehler oder ein bemerkenswertes Beispiel dafür, daß die bekannten diatonischen Verschiebungen einer *neuma* in der *Musica Enchiridiadis* ihre Vorgabe bereits in kompositorischer Praxis des Chorals haben, AR kennt diese Beziehung wie zu erwarten nicht, obwohl AR sehr wohl das kompositorische Mittel des musikalischen „Reims“ kennt; hier ist also AR von Greg grundsätzlich unterschieden — sollte dies wirklich ein Beweis für eine Abstammung AR von Greg sein, wenn ein so markanter musikalischer „Reim“ nicht „übernommen“ wird?

Vielleicht ist die „traditionelle“ Interpretation der historischen (nicht notwendig direkt „genetischen“) Relation beider Fassungen doch nicht so lächerlich, wie dies die so sichere Behauptung von Pfisterer erscheinen läßt? Aber, das steht hier (noch) gar nicht zur Debatte, hier geht es um die Frage nach dem Alter der Rezitation „statt“ auf *c* (auch?) auf *h*, die Chartres auf *Beati immaculati ... in lege Domini* und *in toto corde exquirunt* ebenfalls bestätigt, also ganz mit St. Gallen übereinstimmend, so daß eine Rezeption dieser Praxis in oder durch Benevent „erst“ im 10. Jh. doch wohl nicht ausgeschlossen wird.

Es hätte sich also durchaus gelohnt, einmal nach dem Auftreten des *frangulus* in Rezitationsepisoden zu fragen, wenn man an diesem Kriterium so wesentliche Datierungsfragen ausrichten will; man könnte z. B. auch im 1. Vers auf die Stelle *in toto corde* achten, schon weil da der *frangulus* auftritt, und zwar direkt hintereinander, was, angesichts des Umstands, daß Metz hier eine Liqueszenz notiert, kaum auf die Absicht besonderer Worthervorhebung durch Akzentbeachtung weist. *In* und *toto* als gleichwertig betont in deklamatorischer Funktion ansehen zu wollen, dürfte höchsten ganz semantischen Deute-

rInnen einfallen :

Me

St. G

in to- to cor- de ex- qui- runt

Wie die Melodik über *corde* wirklich gemeint ist, kann hier nicht entschieden werden, Chartres hat ein sehr viel einfacheres Melisma, die Stelle war also problematisch. Bemerkenswert ist hier, daß der *frangulus* auch beim zweiten Auftreten nicht nur auf die betonte Silbe „reagiert“, sondern rein ornamental auftreten kann. Man beachte noch die Wendungen auf *beati*, *qui scrutantur* und *in lege Domini*. Die bereits genannte Verwendung des *frangulus* zu Anfang des 1. Versus weist übrigens darauf hin, daß die, eventuell spätere, Verschiebung der Rezitation von *h* nach *c* zu einem tonal „falschen“ Halbschluß führt, nämlich *c* auf *via* — und man kann, ja muß fragen, warum, wenn schon eine spätere Veränderung der Rezitation auf *c* stattgefunden haben soll, diese Veränderung nicht auch den Schluß *testimonia eius* betroffen hat; auch hier erweist sich die Frage nach der Lage der *tuba* in der Geschichte dieser Rezitationsart (mit *frangulus*) als offenbar nicht ganz so einfach, wie es für einen nur, methodisch zu, kurzen Blick auf ein einziges Beispiel nahelegen könnte. Das zitierte Off. erweist sich geradezu als exemplarisch für die Verwendung der Rezitation mit *frangulus*.

Man kann auch noch ein wenig weiter fragen. Und da findet man, wie oben gezeigt verschiedene Arten von Rezitationen eindeutig auch auf *c* in den Tractus der 8. Tonart: Man kann sich z. B. sicher sein, daß eine mit der initialen Floskel (Tract. *Attende caelum*)

et de-scen-dant

beginnende Rezitationspartie niemals auf die Idee kommt, einen Akzent, wie auch immer, zu beachten, d. h. daß sie stets ohne akzentbeachtende *pedes* bzw. *franguli* erscheint. Waren die Wörter dieser Passagen weniger wichtig? Einen derartigen Unsinn wird wohl niemand behaupten wollen, auch wird niemand auf die Idee kommen, daß der Rezitationston hier einen halben Ton verschoben worden sein könnte, denn woher sollte man eine solche Annahme ableiten? Also muß sich auch von daher wieder die Frage stellen, ob vielleicht die Nutzung der akzentbeachtenden *pedes* bzw. eben *franguli* *hc* nicht auch und sogar primär einen ästhetischen Sinn haben könnte, d. h. aber auch, daß eine musikalische Gestalt des davon „betroffenen“ Rezitativs nicht notwendig eine sprachklanglich als notwendig empfundene Akzentbeachtung nur als Bewegung nach oben gekannt haben muß: Es ist aus inneren Gründen nicht unabdingbar, daß die betreffenden Stellen ursprünglich,

sozusagen von Anfang an nur auf *h* gesungen worden sein können — zu beachten wäre hier auch, worauf aber nur ansatzweise, wenn auch nicht von Pfisterer, hingewiesen wurde, daß AR nicht gerade ein einheitliches Bild erkennen läßt, auch die Abwechslung der Rezitationslage innerhalb einer Melodie kann auftreten; auch hier wären also statistisch verlässliche Nachprüfungen nicht so völlig fehl am Platze.

Und da fällt eben doch auf, daß die Anwendung eines *pes/frangulus* an den akzenttragenden Stellen sehr oft mit einer bestimmten Initialformel, der „*oriscus*-Formel“ (bzw. Varianten) ebenso wie an die syntaktische Stellung im jeweiligen Vers verbunden erscheint, was, wie angesprochen, dadurch deutlich wird, daß ein solcher *pes/frangulus* ausschließlich in der jeweils ersten Hälfte solcher Rezitation auftritt, also da, wo die Initialformel sozusagen noch wirksam ist, und auch die „Plazierung“ dieser Initialformel vom Akzent abhängt (Tract. *Attende caelum*), hier zur Abwechslung einmal in der Tradition des Gradualbuchs zitiert (St. Gallen rezitiert hier wie andere Quellen, wie angemerkt, *h*):



Ex-spe-cte- tur sic- ut plu- vi- a

Kann man wirklich mit der notwendigen Sicherheit ausschließen, daß hier<sup>75</sup> sozusagen regional auch eine ästhetisch begründete bis zur ersten Kleinstzäsur reichende Fernwir-

<sup>75</sup>Es sei hier, auch wenn Pfisterer dieses nicht seltene Beispiel selbst nicht anführt, genauso wie er, natürlich, wie oben bemerkt, vgl. 1.1.2.1 auf Seite 32, die Notation in St. Gallen unbeachtet läßt, die jedoch eine Rezitation auf *h* auf ausschließlich dieser Stelle, nicht auf die *tuba* der Tractus 8. Tonart insgesamt, zu erkennen gibt, nochmals wiederholt, daß eine, intervallisch und tonartlich allerdings andere, parallele Formel das Absteigen direkt nach dem skalischen initialen Aufstieg kennt, so etwa im Int. *Iudica me Deus* auf *ab homine*, wo die Formel  $E F \tilde{G} a G G G a G abG \dots$  erscheint, also der in der Formel erreichte Höchstton wie an den zitierten Stellen in St. Gallen ein echtes Maximum an dieser Stelle darstellt — AR singt hier  $GE F Ga a G ah\dots$ , ist also vergleichbar, kennt aber den „Abstieg“ nur vor der folgenden, auch in der in Greg hervorgehobenen Akzentbeachtung, nicht auf *homine*!

Vgl. etwa noch den Anfang des Int. *Fac mecum* mit  $\tilde{D} E F GF FF$ , der also ebenfalls den „Abstieg“ direkt nach dem initial in gleicher Weise erreichten Höchstton kennt, was deshalb von einigem Interesse ist, als AR hier einmal, wie auch sonst sehr häufig, auf ein Initium „verzichtet“, d. h. sofort mit Rezitation einsetzt, als „bewegtes“ Rezitativ, nämlich  $EF EF EF E \dots$ , was für die These einer Abstammung AR von Greg schon die Frage aufwerfen müßte, wie denn eigentlich eine derartige Primitivisierung durch rezipierende Sänger erklärbar sein könnte, ganz abgesehen von der anderen Tonartzuordnung, die an einer gewissen Parallelität der Melodie nichts ändert. Daß in St. Gallen für diese Melodie *F* Rezitationston ist, ist klar. Hiermit sei nur angedeutet, daß ein Blick auf vergleichbare Initialwendungen zur Bestimmung der „Natürlichkeit“ eines „Abstiegs“ direkt nach der „*oriscus*-Formel“ in den Tractus der 8. Tonart auch nicht ganz überflüssig sein muß. Man kann auch die Wendung beachten, die z. B. im Tract. *Vinea facta est* im letzten Vers auf *domus Israel* erscheint, da begegnet die Folge  $Fabcd c c c \dots$ , also die Rezitation einen Ton

kung der Initialformel bestanden haben könnte, daß also die Auflockerung des reinen Rezitativs als solche gemeint ästhetisch auf die Initialformel reagiert — wie gesagt, der jeweils zweite Teil dieses Rezitativs rezitiert nur auf der *tuba c* ohne Akzentbeachtung in der Melodik, kann also als ästhetischer Kontrast zum aufwendigen Schluß so komponiert gedacht gewesen sein. Ohne eindeutige statistische Verifizierung ist die, regionale oder alternative ebenfalls ursprüngliche Rezitation auf *c* an den betrachteten Stellen nicht von vornherein, mit sozusagen intrinsischen Gründen zu negieren.

Es läßt sich also kein allgemeiner Grund dagegen (oder auch dafür finden), daß die Komposition der angesprochenen Formel auch schon in, wie auch immer zu bestimmender, früher Zeit, vielleicht regional verschiedene auch genau die Form gemeint haben könnte, die jetzt im Gradualbuch und offenbar in vielen, wenn auch nicht allen diastematischen Quellen erscheint (natürlich außerhalb von Benevent, das eben nicht ohne weiteres als genuine Urüberlieferung von Greg angesehen werden kann — stringente Beweise fehlen, wie hier anzudeuten war: Es geht um Beweise!). Daß die Überlieferung von St. Gallen an den betreffenden Stellen klar auf *h* verweist, ist methodisch davon zu trennen, hier geht es um das absolute Prinzip, daß Akzente nur von der *tuba* nach oben gehen können<sup>76</sup>. Grundsätzlich handelt es sich bei der Akzentnutzung nicht um eine direkte Nachahmung sprachmelodischer Gestalt des Wortakzents auf der Kundgabeebene, sondern wesentlich um eine in Hinblick auf die Initialformel — und den (nicht immer) vorangehenden Wechsel zwischen *b/h* — ornamentale Auflockerung des Rezitativs<sup>77</sup>. Die Parallelität der Tractus 8. Tonart in AR ist auch hier so eng, daß man keine Schlüsse auf eine Urfassung ziehen unter dem Höchstton der Initialformel, natürlich ohne *oriscus*.

<sup>76</sup>Fälle wie im Int. *Dum medium* auf *et nox in suo cursu* oder *omnipotens sermo tuus* jedenfalls belegen, daß der Rezitationston, die *tuba* natürlich auch eine obere Grenze sein kann, und doch der Akzent melisch beachtet wird.

<sup>77</sup>„Bewegtes“ Rezitativ und die Relation beider Fassungen Von Interesse in vergleichbarem Zusammenhang ist die Gestaltung im Off. *Confessio* im Responsum auf *in sanctificatione*, wo Greg eine Alternation von *pes* und *flexa* singt: *EF ED EF ED EF ED FabaG...*, während an gleicher Stelle AR eine der geläufigen Floskeln rezitiert: *EFD EFD F aG FGa ...*; genau dieselbe Floskel rezitiert AR länger auf *et magnificentia* mit *EFD EFD EFD EFD E EGFFED ...*. An dieser Stelle rezitiert Greg *FG FGE FG aGFF GbaGa ...*. St. Gallen verwendet an der erstzitierten Stelle übrigens keinen *frangulus*.

Daß Greg die Eintönigkeit des „bewegten“ Rezitativs von AR durch eine etwas abwechslungsreichere Folge ersetzt haben könnte, wäre im ersten Fall nicht unvorstellbar (auf *et magnificentia*), also, daß ... *EFD ...* durch eine das Rezitativ verändernde Ornamentierung ersetzt worden sein könnte, erscheint sinnvoll. Im zweiten Fall, im direkt anschließenden Versteil dagegen ist Greg einfacher, weil AR *in sanctificatione* mit einer Art Initialfloskel „bereichert“, wogegen Greg nach der Schlußmelismatik sofort mit der Floskelfolge beginnt, also mit *in sanctificatione*: Greg ist hier einmal etwas komplexer, zum anderen aber hinsichtlich der Ausdehnung des „bewegten“ Rezitativs einfacher. Komplexer ist in Greg die Abwechslung der beiden Stellen.

Zur Begründung einer Vorstellung von gegenseitiger genetischer Abhängigkeit lassen sich gleichwertige Argumente finden: AR vereinheitlicht nach der für AR typischen Art des „bewegten“

kann, wenn man nicht ausreichend statistische Belege für eine ursprünglich absolute Ausgeschlossenheit der Rezitation auf *c* bringen kann<sup>78</sup> — hier wird nicht etwa eine Lösung präsentiert, sondern nur darauf hingewiesen, daß es Gründe gibt, die die Rezitation auf *h* an den betreffenden Stellen nicht mit ausreichender Sicherheit nicht als regionale oder selbst als spätere Umgestaltung beweisen läßt (klar ist, daß Nachweis der Existenz dieser Art von Rezitation in „nördlichen“ Hss. des 10. Jh. und später kein sehr überzeugendes Argument für eine Rezeption von Greg in Benevent unbedingt im 1. Drittel des 9. Jh. darstellt, auch wenn dies Pfisterer anders sehen mag).

Von Interesse ist, daß die Gregorianische Version des Tractus *Attende caelum* in der Überlieferung von AR an der angesprochenen Stelle nicht etwa *h* rezitiert (wie u. a. St. Gallen), sondern auch noch den *frangulus hc* durch einen *pes ac* ersetzt — das würde die Morentsche Vorstellung vom so gleitenden Singen der „Südländer“ vielleicht etwas stören (vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ... Teil I, HeiDok* 2008, S. 135 ff.), für die Frage des Alters der Rezitation auf *c* müßte, was Pfisterer sicher ganz leicht leisten kann, die Zeit der Rezeption dieses Tractus (in Gregorianischer Form) in AR genau festgelegt werden — erst mit dem Franziskanischen Graduale kann dies wohl nicht geschehen sein; unterhaltsam sind solche Varianten allemal:



Ex-spe-cte- tur sic- ut plu- vi- a

Die Variante des *pes* von *hc* nach *ac* wird man kaum als gestaltmäßig signifikant Rezitativs, Greg dagegen behält zwar beidemale die Rezitation bei, verändert aber so, daß einmal beide Abschnitte verschieden gesungen werden, bei gleichem Gerüst, zum anderen wird das „bewegte“ Rezitativ etwas weniger schematisch gestaltet, durch Folge verschiedener Neumen/Tonfolgen. Dabei verzichtet Greg auf ein zweites Initium, was seinen Sinn in der Gesamtdisposition darin haben könnte, daß der Schluß des Responsums wesentlich aufwendiger gestaltet ist als in AR — die aufwendigen Episoden werden „vorbereitet“ bzw. kontrastiert durch vorgehende Reduktion des Aufwands. Und warum AR gerade diese Schlußbildungen, gleichsam einen Jubilus auf *-one eius*, hätte so verkürzen sollen, wäre auch nicht verständlich — man beachte nur die motivische Relation von *GaGaGaGF FD ...* zu *GaGa aGFE FE ...*.

Aber natürlich, eine endgültige Entscheidung über eine solche Relation — ob *AR aus Greg* oder *Greg aus AR* — ist aus solchen Parallelen nicht abzuleiten: Die Hypothese, daß beide Fassungen auf eine gemeinsame Urfassung „reagieren“, jeweils aus doch verschiedener Formvorstellung, erscheint aber auch hier als die einfachste Erklärung.

<sup>78</sup>Auch hier könnte es um das Problem der Festigkeit der Überlieferung in bestimmten Situationen oder an bestimmten Stellen gehen — die jeweiligen regionalen Überlieferungen geben aber klar immer eine der Möglichkeiten an; kein Zeichen einer unklaren Variabilität; daß der Entscheid für die Lage einer Rezitation gerade hinsichtlich des Halbtons verschiedene Lösungen erfahren haben könnte, erscheint nicht ganz ausgeschlossen (natürlich sind das ebenfalls nur statistisch, eventuell, verifizierbare, mögliche Argumente).

erklären können, auch hier scheint dem Halbton irgendeine besondere Stellung zuzukommen<sup>79</sup>. Klar ist nur, daß auch AR hier nicht an ein emphatisches Betonungsmelisma denkt. Ein Beweis für die Gregorianische Urzeitigkeit der Beneventanischen Überlieferung liegt hier also nicht vor; eher das Gegenteil, nämlich die Existenz einmaliger Abweichungen, aus (potentiell) ästhetisch nicht völlig absurden Gründen.

Ein weiteres, altbekanntes, Beispiel, dessen „Erfinder“ aber im Gegensatz zu Johner immerhin auch zitiert werden, gibt Pfisterer, *ib.*, S. 12 f., an: Die Rezitationslagen in den *toni* zur Meßantiphonie kennen in der überwiegenden Überlieferung für den dritten Ton, den zweiten authentischen nach alter Zählung, den Ton *c* als *tenor*, nicht wie eigentlich zu erwarten (von rein theoretischem Strukturdenken her, s. u.) den Ton *h*, also das *diezeugmenon*; warum bzw. ob man dies *eigentlich erwarten* muß, ist noch zu erläutern.

Wichtig ist, daß gelegentlich auch Benevent diese eigentlich zu erwartende Rezitation kennt; wenn dies dann noch in der *Commemoratio brevis* „bestätigt“ wird, eine allerdings in Relation zum ursprünglichen Choral auch nicht gerade sehr alte bzw. originale Schrift, deren Beneventanischer Ursprung bisher auch nicht belegt wurde, muß natürlich die Beneventanische Fassung ein genuines Zeugnis der ältesten Überlieferung von Greg sein — wie die *Commemoratio* zeigt, deren überwiegende Quellen aus dem 11. Jh. datieren, kann diese Tradition sehr wohl noch im 11. Jh. rezipiert worden sein, was aber offenbar irrelevant ist. Dabei muß beachtet werden, daß die *Musica Enchiriadis* in Italien nach 1000 gelesen worden sein muß, das beweist der *Micrologus* von Guido. Also wird, angesichts vor allem der Systematik der rigorosen Vereinheitlichung der Rezitation an den hier, in einer nicht ganz unnötigen Erweiterung zu Pfisterers zu marginalen Angaben, betrachteten Stellen auf *h* in Benevent (den betreffenden Quellen), nicht von vornherein ausgeschlossen werden können, daß die eben aus dem 10. Jh. stammende *Commemoratio brevis*, von der eine Hs. aus dem 11. Jh. in Rom aufbewahrt wird (offenbar aus einem italienischen Kloster) auch im 10. Jh. eine entsprechend „dogmatische“ Wirkung gehabt haben könnte. Warum sollte man in Benevent nicht auch vereinheitlichend systematisch gedacht haben können oder dürfen, nachdem man mit Rezeption des Chorals auch die rationale Notenschrift übernommen, oder doch zumindest letztere etwas später „zusätzlich“ rezipiert hat (eine etwas merkwürdige These)? Eine gewisse Rationalität und damit theoretische Regeln muß man bei Rezeption der Liniennotation zwangsläufig mitübernehmen: Die Liniennotation mit *custos* beruht auf rationaler Theorie.

Daß es hier entsprechende theoretisch „dogmatische“ Überlegungen (also sozusagen

<sup>79</sup>Allerdings kann man vielleicht beachten, daß die nicht selten begegnende Auflockerung rezitativartiger Stellen auch in Greg in intervallisch vergleichbarer Situation gern mit der Unterterz gestaltet ist, wie z. B. zu Anfang des Int. *Dominus dixit* und *ego hodie*, was in AR trotz identischer Intonation keine Parallele hat: AR rezitiert ein „bewegtes“ Rezitativ (innerer Akkusativ), indem *Dominus dixit* durch eine Reihung von identischen *climaci FED* gesungen wird — wieder entspricht der *climacus* in AR einem *strophicus* in Greg. Natürlich handelt es sich hier nicht um vergleichbare Rezitative: Greg singt *acc* auf jeweils einer Silbe: Auch Greg kennt hier also ein „bewegtes“ Rezitativ.

über die choralische Wirklichkeit der Zeit) gegeben haben könnte, sagt die *Commemoratio brevis* natürlich nicht, sie formuliert ihre Angaben, wie für die Einstellung der Theoretiker typisch, als allgemeingültige Vorschriften, Oddo (wer der Autor auch immer war) aber spricht explizit davon, daß für den dritten Modus die Quint ein, theoretisch begründet, wesentlicher Ton sein muß (*GS I*, S. 260 a): *Sane secundam nonam* — Oddo zählt im *Dialogus* die skalischen Töne — † *ideo adamavit, quia ad eius finem diapente est: Maxime autem ideo, quia ad acutissimam eius, i. e. e. diatessaron redit. Quia autem prope finem tres habet tonos, in descensione vel ascensione potius saliendo, quam gradiendo, vadit.* Der Schlußsatz weist auf eine wohl ästhetische Problematik des Plagalschlusses hin, der Halbton wird offenbar „gern“ übersprungen. Wesentlich für die hier gestellte Frage ist die Betonung des *h* als wesentlicher Ton des 3. Tonart — daraus eine entsprechende Systematik ableiten zu wollen, oder als Möglichkeit wenigstens bestätigt zu sehen, dürfte keine zu weitreichende Interpretation dieser Stelle sein, zumal wenn man die, wenigstens so formulierte, rein theoretische Begründung betrachtet: Wer eine andere Meinung hat, was nicht verboten sein kann, müßte immerhin den Nachweis liefern können, daß die Rezeption auf *h*, wie sie Benevent so rigoros durchführt mit Sicherheit kein Ergebnis schon (oder erst) der Rationalisierung der Gregorianischen Melik sein kann — wenn er denn auf einer Rezeption von Greg in Benevent vor 840, ja „möglichst“ schon vor 800 insistieren will. Solche Möglichkeiten von vornherein unbeachtet zu lassen erscheint nicht notwendig als methodisch unabdingbare Voraussetzung für den Nachweis einer so frühen Rezeption von Greg in Benevent. Es ist auch nicht sicher, daß die *Commemoratio brevis* nicht systematisierend vorgeht, schließlich bedeutet ihre Methode die Rationalisierung der Melodien. Und St. Gallens Verwendung des *frangulus*, gelegentlich, aber eben doch merkbar, genau in diesen Psalmodien läßt nicht ganz unwahrscheinlich sein, daß zumindest die zweite Vershälfte der Meßpsalmodie des 3. Tons auf *h* gesungen worden ist, dann aber eben noch im 10. Jh., und vielleicht sogar alternierend mit *c* im ersten Versteil.

Zu der soeben zitierten Stelle aus der *Commemoratio brevis* sollte man noch die Bemerkung zum 4. Ton beachten, ib., 261 a: *Volunt autem quidam quarto modo ad similitudinem tertii secundam nonam † tribuere, eoquod sit diapente ad finem eius: prima vero nona † ad finem eius nulla consonantia sit. Sed nos magis communem usum secuti sumus.* ... Natürlich wird dies als allgemeine, nicht auf die *tuba* bezogene Eigenschaft skalischer Natur formuliert, nur ist daraus nicht abzuleiten — dies sei nur voraussehend gesagt —, daß davon nicht Vereinheitlichungsvorgänge hinsichtlich der *tubae* abgeleitet worden sein könnten, daß also die Idee von strikter Affinalität der *tubae* in authentischen Tonarten ein theoretisch systematisierendes Konzept gewesen sein könnte.

Hermannus Contractus stellt dagegen in seiner Aufzählung von strukturell wesentlichen Tönen zum 3. Ton fest (ed. Ellinwood, S. 33): *Ex quatuor praedictis litteris tres sibi authenticus vindicat, i. e. E. †; et est E. e. diapason, i. e. eius acutissimum et gravissimum, †, vero media saeculorum amen propter imperfectionem semitonii transfert in c. Habet diapente E. †. diatessaron †. e. in superioribus.* ... Hermann sagt nichts dazu, daß dies etwa eine neue Praxis wäre, er konstatiert einen Umstand, den er, unzulänglich, zu erklären versucht — und hier liegt das Neue —, nämlich mit dem Mittel der „Etymologie“, die

auch so mancher moderne Deuter zur geistvoll tiefen Kaschierung seines Nichtverstehens der eigentlichen Sachverhalte einzusetzen liebt.

Die *imperfectio semitonii* — die sich rein „etymologisch“ ergibt! — findet sich übrigens auch bei Guido, im 13. Kap. des *Micrologus*, allerdings in anderem Zusammenhang, nämlich bei der Darlegung der Bestimmung, daß authentische Melodien kaum mehr als einen Ton unter die *finalis* hinabgehen, ed. Smits van Waesberghe, S. 155, 17: ... *authentici vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentus tritus rarissime id facere propter subiectam semitonii imperfectionem videtur.*

Natürlich sagt diese Stelle nichts zur Lage der Rezitation in der Meßpsalmodie des dritten Tons, sie kann aber hinsichtlich des Gebrauchs der *imperfectio semitonii* darauf hinweisen, daß Hermann mit der gleichen „Etymologie“, eben des nicht halben, aber „unvollkommenen“ Ganztons, klar eine „Erklärung“ eines für ihn offensichtlich gegebenen Phänomens, nämlich der Rezitation auf *c* im 3. Ton, gesucht hat, nicht als Hinweis auf eine in jüngerer Zeit geschehene Veränderung. Wenn aber Hermannus Contractus zur Erklärung der Lage des Rezitationstons im 3. Ton keine andere Wahl hatte<sup>80</sup>, als zu einer „etymologischen“ Begründung zu greifen, dürfte klar sein, daß es für eine, angebliche und angeblich historisch sekundäre, Verschiebung dieser Rezitation von *h* nach *c* keinen theoretischen, rationalen Grund gegeben haben kann, sehr wohl aber für eine „umgekehrte“ Vereinheitlichung, denn die *affinales* sind wesentliche Strukturgrößen der Aufstellung von die Tonarten charakterisierenden konsonantisch skalischen Merkmalen! Vielleicht sollte man auch derartige Sachverhalte beachten, ehe man Altersbestimmungen von Überlieferungstraditionen von Greg auf die entsprechenden Varianten basiert. So einfach sind auch hier die Sachverhalte eben nicht. Ganz trivial sind also weder die Aussagen der Theorie, noch die Formüberlieferung hinsichtlich dieses Problems auch nicht.

Sozusagen an Stelle einer Beachtung solcher Quellenaussagen findet Pfisterer aber noch ein weiteres Argument für sein Bedürfnis des Nachweises einer sehr frühen Rezeption von Greg in Benevent; ein Argument, das man allerdings nicht ganz leicht begreifen kann: Die Psalmodieformeln, die einen *tenor* über Halbton haben, beginnen bekanntlich sprunghaft, werden also nicht, wie die anderen mit einem Schritt erreicht; dieser Befund stimmt mit dem Stil des Chorals auch im Binnenverlauf von Melodien überein: Töne „über“ Halbton werden von unten dominant mit Sprung erreicht, ein Prinzip, das auch in AR einiges Gewicht zu haben scheint<sup>81</sup>.

<sup>80</sup>Und warum gerade *h* so viel „mehr“ oder gar „allein“ mit dem „unvollkommenen“ Ganzton, dem *semitonium* zu tun haben sollte als *c*, ist ebenfalls nicht einsichtig — es handelt sich um eine Scheinerklärung in jeder Hinsicht.

<sup>81</sup>Natürlich ist der Stil von Greg nicht so eingeschränkt, daß solche Töne, die über Halbton stehen, wie *c* oder *b* oder *f*, in Erreichen von unten ausschließlich einen Halbtonschritt „benötigen“. Wie oben zitiert, findet sich im Off. *Benedixisti* eine Formel auf *Domine* wie auf *avertisti*, in der *b* diatonisch von unten erreicht wird, diese Art der Verwendung des Halbtons als „Wechselnoten“ ist nicht selten, initiale Aufstiege zum Ton über Halbton aber scheinen doch fast durchgehend nur durch Sprung erreicht werden zu können; der „*oriscus*-Formel“ scheint hier ansatzweise die

Dabei zeigt die intervallische Identität der Initialformel von 1. und 8. Ton übrigens, daß es hier durchaus eine, wie auch immer zu datierende, spätere Auswahl aus Möglichkeiten gegeben haben kann, eine sekundäre Angleichung, denn, daß es mehr Psalmodiemelodien gegeben haben muß, als in der späteren, seit dem 10. Jh. überlieferten, Tradition, sagen Aurelian und die *Commemoratio brevis* ausdrücklich; gleichzeitig kann es aber auch weniger Formeln gegeben haben, worauf die Tractus hinweisen, die eben nur zwei verschiedene Formelarsenale kennen, so daß eine Ergänzung zu den, ersichtlich als formale Regel geforderten, acht Tonarten durch verschiedene Zuweisungen nicht möglich war. Die Einheitlichkeit der gegebenen Gesamtformeln ließ nur zwei Tonartenklassen aufstellen.

Natürlich können auch Töne über Ganzton durch Sprung erreicht werden, das ist kein Privileg der Töne über Halbton, umgekehrt könnte man sagen, daß Töne über Ganztönen stilistisch eine größere Freiheit haben, von unten, diatonisch oder durch Sprung erreicht werden zu können.

Man kann z. B. vermuten, daß der Anfang des Int. *In voluntate Tua*, s. den Index, mit Sprung beginnt, aber „dann“ doch auf *E* rezitiert, worauf der *frangulus* hinweist<sup>82</sup>. Und im Int. *Respice Domine* wird auch, sozusagen als Gegenbeispiel, die Rezitation auf *d* mit Sprung erreicht, ja die vielfach verwandte Intonationsformel des 1. Tons, nicht nur in Introitus, springt zu ihrem Rezitationston *a* ebenfalls eine Quinte. D. h. es besteht kein stilistisch absoluter Grundsatz, nur Rezitationen über Halbton durch Sprung zu erreichen — daß aber gerade bei solchen Rezitationen ein Terzsprung als auch ästhetisch reizvoll empfunden worden sein dürfte, wird durch die Technik der Aussparung des Halbtonschritts vor seinem Auftreten allgemein als Stilmerkmal in Greg nahegelegt. AR macht es vielleicht weniger Probleme, Rezitation „über“ Halbton diatonisch zu erreichen, wie die Int. *Ego autem* oder *Victricem manum* zeigen können. Natürlich kennt aber auch AR dieses Prinzip, offenbar ebenfalls in größerer Verbindlichkeit, und zwar in Übereinstimmung mit Greg, z. B. in den Int. *In Deo laudabo, Liberator, Tibi dixit, Confessio, Benedicite, Time* — unterhaltsam ist hier der Vergleich des Anfangs der beiden Fassungen des Int. *Miserere mihi*, denn der Reiz des späteren Einsatzes des Halbtonschritts in Greg ist nach-erlebbar. Natürlich ist bei Initien sofort mit Rezitationston, wie in AR und Greg in der

---

Rolle einer Ausnahme zuzukommen, wie z. B. im All. *Dies sanctificatus*. Natürlich ist auch der *frangulus* eine Neume, die das grundsätzliche Bestehen der Möglichkeit zeigt, den Ton über Halbton auch skalisch zu erreichen. Auch das Quilisma hat entsprechende Funktion.

<sup>82</sup>Und im Grad. *Speciosus* wird man aus der Notation, *tractulus torculus, tractulus, tractulus* annehmen dürfen, daß die Töne nach dem *torculus ach* nicht höher als dessen Schlußton liegen, also auf *h* rezitiert wird, vor *strophici*. Dieser Lesart entspricht übrigens auch Chartres genau, der entsprechend gelagerte *torculus* tritt in diesem Graduale häufig auf; AR ornamentiert hier stark, weist aber auch auf eine ursprüngliche Verwendung von *h*, die allerdings nur in Vergleich im Greg so gedeutet werden kann — hier ist durchaus möglich, daß AR sich von der gemeinsamen Urform stärker entfernt haben könnte als Greg — hinzu kommt, daß die Tonart verschieden ist und Greg keine der für die Tonart üblichen Formeln verwendet. Dann muß das doch wohl Gallikanischen Ursprungs sein?

Comm. *Videns Dominus* die „Befolgung“ dieses offenbar ursprünglichen und allgemeinen Stilmerkmals ausgeschlossen.

Betrachtet man den Anfang des Int. *Intret oratio mea*, s. i. Index, so wird klar, daß St. Gallen hier auf *c* rezitiert: Der in AR wie so oft „fehlende“ initiale Sprung *Gc* ist so mit Romanusbuchstaben versehen, daß die auf den Anfangs*pes* folgenden *virgae* mit „an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ den Ton *c* als Gemeintes darstellen sollen — nicht gerade ein Hinweis auf späte Zeit dieser Lage der Rezitation in Int. der 3. Tonart. Daß in deren Psalmodie übrigens der *frangulus* gelegentlich auftritt, und in Kombination mit folgenden *tractuli* auf eine Rezitation auf *h* in der jeweils zweiten Vershälfte allerdings, also auf eine Abwechslung hinweisen könnte, übersieht Pfisterer wohl als irrelevante Quisquilien: Natürlich geht es nur darum, die Rezitation auf *h* im 3. Ton als ursprünglich zu beweisen, um daraus das höhere Alter von Greg in Benevent gezeigt zu haben (übrigens findet man in der Intonation des 4. Tons eine Akzentbeachtung „von unten“). Wie man aus dem hier angesprochenen Befund fähig sein sollte, auf eine spätere Datierung der Rezitation auf *c* in der Meßpsalmodie des 3. Tons zu schließen, wäre sicher des Nachdenkens wert, angesichts der Klarheit der Überlieferung auch in der Melodik der Introitus und Communiones erscheint ein solches Unterfangen geradezu tollkühn, um nicht zu sagen vermessen. Der Urheber einer derart aufregenden These in ausgerechnet diesem Zusammenhang kann sicher Aufsehen erregen, weshalb hier auch darauf einzugehen ist, geht es doch um die Frage nach dem Alter der Rezeption von Greg in Benevent — daß Greg in Benevent entstanden, zunächst im *zweiten Rang*, dann allmählich zum ersten *Rang* aufgeschlossen, nach Norden exportiert worden sein sollte, hat immerhin, offenbar noch niemand behauptet.

Man darf also hinsichtlich der Initialformel in der Meßpsalmodie in Greg für den 3. Ton, die durch AR bestätigt wird, angesichts also des Umstands, daß hier ein stilistisches Merkmal von Greg und AR Ausdruck findet, doch die Frage stellen: Warum soll diese Rezitation nicht, auch, wie andere, mit einem *pes* mit dem melisch Gemeinten eines Terzsprungs begonnen haben, um die Rezitation auf *c* schon „ursprünglich“ zu erreichen? Warum darf das keine alte Konvention sein?

Man könnte ganz einfach konstatieren, daß die Psalmodie des 3. Tons eben mit einem Sprung beginnt, mit einem *pes* über eine Terz. Daß es verboten sei, einen *pes* zu verwenden, wenn man einen Terzsprung nach oben bezeichnen will, wäre jedenfalls Verf. nicht einsichtig; und die Häufigkeit, mit der Sprünge, nicht einmal nur initial, da aber natürlich besonders auffällig, zu Tönen über Halbton führen, scheint doch ein stilistisches Grundmerkmal von Greg und AR zu sein<sup>83</sup>.

<sup>83</sup>Man kann sogar — trotz Anfang auf *tuba* — den Anfang der Comm. *Iustus Dominus* als Ausdruck des Typus ansehen, denn da begegnet erst einmal, syllabisch, ein Terzsprung, der dann sofort „ausgeglichen“ wird durch Halbtonschritt von unten; AR ist hier erstaunlich ähnlich — die Floskel in AR auf *et* ist in AR sehr häufig, allerdings hat sie kein eindeutiges Gegenstück in Greg, d. h. die „Ersetzung“ des einfachen Quartsprungs als Initium in AR durch diese Floskel beruht nicht etwa auf einer entsprechenden Regelmäßigkeit, diese Floskel kann in Greg auch melodisch

Deshalb erscheint aber auch Pfisterers weiteres Argument, euphemistisch formuliert, höchst merkwürdig: Weil, wie auch die Psalmtöne, deren *tenores* einen Ganzton unter

völlig andere Entsprechungen haben, sie entspricht auch nicht etwa der typischen Initialwendung des 1. Tons in Greg, so passend eine solche Parallele gerade hier erscheinen würde! Daß AR hier die stärker ornamentierte Fassung darstellt, ist klar, das mag auf sekundäre Auszierung weisen — die dann allerdings auch einen eigenen Stil bedeuten muß: Wirklich verschieden ist das Melisma auf *Dominus*, weil AR hier den Ton *d* wiederholt, Greg ihn nur einmal als — bisheriges — Extremum singt, und AR „dazu“ noch einen anderen Schlußton aufweist, nämlich *h*, der in Greg nur einmal davor auftritt, sonst klar vermieden wird — Greg betont damit *c*; diese verschiedene Nutzung des „Halbttons“ ist ein für die Fassungen typischer Unterschied. Man kann damit fragen, ob der Unterschied auf *Dominus* als solcher zu bewerten ist, Greg singt eine Folge *hc adc*, erweitert also die Aufwärtsbewegung, während AR die *climacus* Bewegung *cha dch dch* als Gerüst singen dürfte: Wenn eine (sekundäre) Ornamentierung vorliegt, hat sie also auch ein verschiedenes Gerüst, bei gleichem Ambitus:

Iu- stus Do-mi- nus et iu- sti- ti- as

Bemerkenswert in der Notation von St. Gallen sind die Zusatzbuchstaben *e + s* für den *pes ad* auf *et*, wenigstens für den ersten Buchstaben, und noch mehr der Zusatz *s* zur *clivis* auf *iustitias*, soll hier vor einem *dh* oder auch *ch* „gewarnt“ werden? Das *e* auf *et* würde bedeuten, daß nicht die Lage des Endtons der direkt vorausgehenden Neume, sondern deren Anfangston zur Relationsangabe benutzt wird, dieser Anfangston ist gleichzeitig wesentlicher Strukturton. Eine andere Erklärung scheint nicht möglich zu sein, so daß auch derartige „Fernbeziehungen“ gemeint sein könnten, was hier aber, angesichts vorliegender Studien, nicht näher zu untersuchen ist (Rezitation auf *c* ist in beiden Fassungen und in St. Gallen zu erkennen; auch solche Fälle wären also in Benevent zu überprüfen).

Daß hier AR sich von einer hypothetisch zu setzenden Urfassung weiter entfernt haben dürfte, in der Ausweitung der „Stellen“ für melismatische Bewegung, als Greg wäre keine unwahrscheinliche Annahme. Gerade die „Überbietung“ bis *f*, die Greg nicht kennt, und womit in AR der Höchstton erreicht wird, weist auf diese weitere Entfernung hin. Daß damit Greg notwendigerweise die genetische, auch noch direkte, Vorlage von AR gewesen sein müsse, wird schon deshalb zur unwahrscheinlichen Hypothese, wenn man die Schlußmelismatik beachtet, in der Greg in ganz anderer Weise den Abstieg zur Kadenz „motivisch“ gestaltet; da können die einfachen Bildungen von AR nicht als Entwicklungen, sondern höchstens als „Zersingen“ und Nichtverstehen „erklärt“ werden, wenn man denn derartig abzuleiten sich aus welchen Gründen auch immer veranlaßt sehen sollte.

sich haben, alle u. a. einen *pes* im Aufstieg verwenden, muß der *pes* im 3. Ton unbedingt auch einen Sekundschrift bezeichnen; eine „Logik“, der angesichts des Umstands, daß die Initialformel des 2. Tons, die der 8. „übernimmt“, ebenfalls einen *pes* benutzt, allerdings für einen Quartsprung, in adiastematischen Neumen notiert also fast identisch mit dem 4. Ton erscheint, nicht leicht zu folgen ist, denn nur der 5. Ton verwendet keinen *pes* im Anfang — „u. a.“ bedeutet hier nur, daß der jeweilige *pes* im 1., 2. 3., 4. 6., 7., und 8. Ton nicht die einzige Neume ist, deren Bezeichnetes das Initium bestimmt; z. B. kennt der 2. Ton für das 2. Initium die Folge *clivis*, *pes*, wobei beide eine Terz in der respektiven Richtung angeben. Der 5. Ton ist in seiner durchgehenden Einfachheit, strikte Syllabik, damit nicht vergleichbar. Die Verwendung eines *pes* in der Initialformel des 3. Tons sagt also überhaupt nichts darüber aus, ob der *tenor c* oder *h* als ursprünglich angesehen werden muß.

Man ist damit wieder auf den Ausgang zurückgeworfen: Bedeutet das (gelegentliche, regionale) Auftreten einer Rezitation auf *c* „statt“ *h* im 3. Ton in bestimmten Quellen notwendig, daß die Rezitation auf *c* als sekundäre Entwicklung anzusehen ist, deren Grund allerdings schwer erkennbar ist: Welchen Grund könnte die Theorie für diese Nutzung des Rezitationstons *c* „anstelle“ von *h* angeben, Hermannus Contractus kann hier wie bemerkt, nur die „etymologische“ Begründung anführen: Das *semitonium* ist ein „unvollkommener“ Ton, also für die Rezitation nicht geeignet (was in jeder Hinsicht Unsinn ist, also eine Scheinerklärung, geboren aus der Not und dem Zwang zu einer Erklärung eines eigentlich nicht typischen Verhaltens des Rezitationstons, s. o., 1.1.2.2 auf Seite 123) — wogegen für die Wahl des Tons *h* sehr wohl ein Grund, und zwar ein klar auch potentiell „sekundärer“ Grund, angegeben werden kann, *sekundär* im Sinne von historisch nachträglich zu verstehen (denn die Rationalisierung ist ein späterer Prozeß) — und wie gesagt, das Zeugnis der *Commemoratio brevis* sagt für die Zeit einer Rezeption gar nichts; nachzuweisen wäre erst, daß um 970 an keiner („nördlichen“) Stelle (mehr) der Ton *h* als *tuba* gesungen worden sein kann, so daß die Überlieferung in Benevent durch Rezeption in dieser Zeit unerklärlich sein müsse.

Aber selbst wenn dies nachweisbar wäre — bei der so häufigen klaren Überlieferung der Meßpsalmodie sicher ein ganz leichtes Unterfangen? —, ist dann ausgeschlossen, daß sich ein verantwortlicher *cantor* regional zu einer Veränderung der überlieferten Rezitationsformel an gerade dieser Stelle von *c* nach *h* entschieden haben könnte; ist das wirklich auszuschließen, mit der Sicherheit, die notwendig ist, um die These einer besonderen Ursprünglichkeit der Beneventanischen Überlieferung wirklich zu beweisen? Hier soll keine Gegenthese zur Vorstellung einer frühen, d. h. unbedingt vor 840, ja möglichst lange vor 800 (so etwa zur Zeit von Chrodegangs Amtsantritt?) liegenden Rezeption von Greg in Benevent aufgestellt werden, es soll nur die Stichhaltigkeit von für diese These mit sehr hohen Selbstanspruch vorgelegten Argumenten erörtert werden.

Es ist klar, wenn man die Abstammung *AR aus Greg* behaupten will, muß man natürlich Greg in Benevent für besonders alt erklären, man hat dann ein sehr altes Zeugnis von Greg, das AR spät setzen läßt, denn warum sollte Benevent sonst nicht AR rezipiert

haben — weil Benevent lange Zeit seine eigene, genuin Beneventanische Liturgie und deren eigene Melodien pflegen konnte, könnte man antworten, wenn man nicht diese genuin Beneventanische Melodik irgendwie in eine ominöse *zweite Reihe* treten läßt, wie auch immer man sich das konkret vorstellen soll.

Und noch eine Möglichkeit sollte man nicht einfach übersehen: Die Angabe der *Commemoratio* ist die Angabe eines bereits voll in die Verwirklichung des weitestgehend (modulo der Unzulänglichkeiten des *Dasia*-Systems) verstandenen Rationalisierungsvorgangs einbezogenen Theoretikers — man sollte nicht übersehen, daß das Prinzip der totalen Gebundenheit jeder Musik an die skalische Systematik (hier des, allerdings nicht ausreichenden, nämlich zu einfach gedachten, Bezeichneten der *dasia*-Notation) geradezu Grundlage der Theorie der *Musica Enchiriadis* ist; auch Hucbalds, sinnvollere, an die antike Vorgabe gebundene Theorie setzt das skalische, diatonische System absolut, die *Musica Enchiriadis* versucht aber dazu noch, sogar die Mehrstimmigkeit geradezu naturgesetzlich, aus dieser Skala, d. h. der Skala, die der Autor des *dasia*-Systems als eine Art „Patentlösung“ der zunächst wohl verwirrend erscheinenden Alternative zweier Tetrachorde erfunden hat<sup>84</sup>, abzuleiten.

Damit ist durchaus nicht auszuschließen, daß die Festlegung des Rezitationstons der Meßpsalmodie des 3. Tons auf *h* sekundärer Normierungsabsicht entsprungen sein könnte: Die Regelmäßigkeit, die dem modernen Betrachter auffällt bzw. ihr Gegenteil mußte natürlich auch schon einem der rationalen Theorie der Melik verpflichteten Theoretiker auffallen. Betrachtet man etwa einen Int. wie *Tibi dixit cor meum*, so wird man natürlich fragen, was geschehen würde, wollte man die ausgeprägten rezitationsartigen Stellen, mit *strophici* zu Anfang nach *h* zurücktransponieren, in der Hoffnung oder Absicht, damit die Urfassung zu erhalten, was unter den Voraussetzungen, daß *h* die ältere Form sein müsse, um Benevents Überlieferung von Greg besonders altehrwürdig machen zu können, ja notwendig geschehen muß. Schon die *strophici* auf *h* zu setzen, dürfte gewisse Schwierigkeiten bereiten, will man nicht, womit man noch sozusagen „nebulöser“ würde, den Ton *b* zur *Ur-tuba* machen.

Die parallelisierbare Fassung in AR ist ausgerechnet auf *H* notiert, also eine Quart unter der „normalen“ *finalis*, was, nach Jacobsthal, an irgendeiner Stelle in der originalen Lage ein *b* erwarten lassen könnte; macht man sich einmal zum *advocatus diaboli*, so könnte man eine derartige Stelle nur da erwarten, wo der Ton *c* nicht erreicht wird, wie dies auf *Domine requiram* begegnet:

---

<sup>84</sup>Sein Tonsystem hat nur noch ein einziges hinsichtlich des Halbtons symmetrisches Tetrachord, dessen Zusammensetzung nur noch „diskret“ war; eine — scheinbar — geniale Auflösung der Komplexität des antiken Systems, ohne dessen Grundlagen, „Zusammensetzung“ durch Tetrachorde, aufgeben zu müssen.

AR

Greg

vul-tum tu- um Do- mi-ne re- qui- ram

AR

Greg

ne a- ver- tas

AR wurde auf die Lage von Greg transponiert — übrigens eine merkwürdige Notierung, wenn AR, angeblich, direkt von Greg abstammen soll. Und man kommt in gewisse Schwierigkeiten, wenn *F* erscheint, das eigentlich *H* entsprechen sollte, also als *E* gelesen werden müßte. Warum? Weil die Transposition das Ganze eine Quart unter die „normale“ *finalis* setzt; transponiert man aber in die Lage von Greg „zurück“, erhält man das angezeigte Ergebnis. Dies müßte man so interpretieren, daß hier tatsächlich eine Verschiebung oder Vergleichbares vorliegt, in Greg bzw. eine entsprechende Merkwürdigkeit in der Urform. Daß dazu übrigens auch die Veränderung der Schlußformel paßt, wird an anderer Stelle angesprochen (man vergleiche den Index in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2001); zur Unterhaltung sei hier dieser Schluß zitiert, wobei einmal auffällt, daß beide Fassungen parallel verlaufen, allerdings AR zu Anfang eine Quint unter Greg steht, zum Schluß aber nur noch eine Quart. Den klaren Wechsel der Rezitation findet man nur in Greg, etwa eine „Vereinheitlichung“ in Greg — die Melodie wurde nach den Angaben in St. Gallen an einer Stelle revidiert, nämlich auf *faciem*, wo das Gradualbuch *G* hat, St. Gallen aber nicht nur eine *virga*, sondern auch noch den angegebenen Buchstaben hinzufügt; die Schlußbildung ist ersichtlich gleich (wesentliche Unterschiede im Melodieverlauf begegnen vorher bei *quesivi* in AR, wo Greg dezidiert initial tief singt, AR aber den Höchstton erreicht, wogegen Greg diesen Höchstton erst auf *quaesivi vultum tuum* erreicht, ein Unterschied, den man kaum einfach ignorieren kann. Hinzu kommt, daß AR auf *vultum tuum*, *vultum tuum* eine höchst primitive Initialwendung identisch gebraucht, also eine syntaktisch höchst unpassende musikalische „Assonanz“, wogegen Greg natürlich die syntaktisch verschiedene Stellung auch melodisch angemessen vertont<sup>85</sup> — wer hier von einer *Vereinheitlichung* in einem — angeblich — Greg rezipierenden AR sprechen wollte, irrt: AR vertont hier primitiv und nicht syntaktisch, Greg korrekt, ein

<sup>85</sup>Allerdings in einem „Reim“ zu *cor meum*.

derartiges „Zersingen“ würde also höchstgradige Unmusikalität und Unwissenheit über den Zusammenhang von Syntax und musikalischer Verlaufsdisposition voraussetzen, und zwar in einem Ausmaß, das wirklich nicht mehr verständlich wäre — hier sei der Int. *Tibi dixit*, dessen, vornehmlich anfängliche, Parallele zum Int. *Domine refugium* in AR Greg nicht kennt (ein Beweis für die Abstammung AR von Greg? s. im Index), in jeweils „originaler“ Lage zitiert (Greg wird hier wie meistens, soweit möglich, nach der Schrift von St. Gallen zitiert, woher auch die gelegentlich zitierten Buchstaben kommen).

Der Anfang ist natürlich parallel, nur kann man nicht einfach die Unterschiede übersehen: Der auffallende Gebrauch von *strophici* fehlt in AR, warum sollte das geschehen sein, wenn AR — angeblich — Greg rezipiert haben soll? Auch der Einschnitt danach, *cor*, der sicher auf den Akzent *cor meum* bezogen ist, d. h. diesen Akzent melodisch nutzbar macht, erscheint in AR nicht, AR bietet damit eine wesentlich einfachere Form, ein einfaches Rezitativ mit Halbkadenz; die Lage von AR ist hier durchgehend eine Quint unter Greg. Im folgenden Abschnitt könnte man sich natürlich darüber freuen, daß der *torculus DGF* zu Anfang in AR, der den Akzent beachtet, in Greg auf *tuum* als *torculus adc* identisch wiederkehrt — die Stelle ist eben verschieden. Auch ist der Unterschied der tonräumlichen Disposition wie auch der Unterschied auf *vultum* nicht gerade leicht zu übersehen. Der anschließende „Reim“ *vultum tuum* zu *cor meum* in Greg bedeutet zumindest eines, nämlich eine gewisse Abgeschlossenheit von *vultum tuum*: Hier wird das Objekt, zwei Wörter, abgetrennt, um mehr musikalischen Aufwand zu erhalten. AR rezitiert dagegen das Ganze bis *Domine*, um dann bereits zur Kadenz abzusteigen, bzw. deren Lage zu erreichen. Demgegenüber beginnt Greg seine Rezitation auf *a*, um erst mit *requiram* die Kadenz einzuleiten, einfach, aber sinnvoll, erst durch tonräumliche „Überbietung“ nach oben; es handelt sich um eine echte Halbkadenz, keine absteigende Kadenz. Natürlich könnte man sagen, daß AR hier „einfach“ erweitert, nur stimmt die Lage nicht: Der beiden Fassungen gemeinsame — Zufall? — *porrectus hGa* bzw. *FDE* befindet sich in AR eine Quart unter Greg, der Schlußton der Kadenz liegt aber eine Quint tiefer. Die anfängliche Parallele endet bereits auf *vultum tuum*: AR erreicht die Rezitationslage von Greg auf *Domine* erst auf *Domine*, steigt dann aber noch tiefer, wogegen Greg, wie angesprochen, „nur“ eine echte Halbkadenz durchführt, nämlich keinen Kadenzabstieg. Das sind doch wohl zu beachtende Unterschiede.

Wie die jeweiligen Relationen zur vorauszusetzenden Urfassung, wie man die auch definieren will, sind, ist kaum entscheidbar: Ist Greg der Anfang zu langweilig gewesen, AR dagegen der Schluß von *Domine requiram*? Natürlich, das wäre möglich, keine Fassung muß diese Urfassung identisch wiedergeben, jede mag an verschiedenen Stellen redigiert, verändert oder sonst etwas gemacht haben; vielleicht kann man in einer wirklichen wissenschaftlichen Arbeit statistisch abgesicherte Vollständigkeit als Voraussetzung von Klassifikationsverfahren finden, hier kann zunächst nur auf Merkmale hingewiesen werden, die einfache Patentlösungen einer Annahme der genetischen Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von der jeweils anderen als Lösung der Frage nach den Relationen höchst fragwürdig erscheinen lassen müssen:

The image shows three pairs of musical staves, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) version (top staff) with a Gregorian chant version (bottom staff) for a specific phrase of text. The text is: "Ti-bi di-xit cor-me-um, quae-si-vi vul-tum tu-um vul-tum tu-um Do-mi-ne re-qui-ram:". The AR versions are characterized by a more rhythmic, square-note style, while the Gregorian versions are more melismatic and ornamented, particularly in the latter half of each phrase.

Es dürfte nicht einfach sein, ausgerechnet hier eine Abstammung AR aus Greg behaupten zu wollen — allein schon wegen der hier gegebenen gelegentlichen stärkeren Ornamentiertheit von Greg, z. B. auf *dixit vultum tuum* — es gibt auch sonst genügend Beispiele dafür, daß der Unterschied *weniger oder stärker ornamentiert* den Unterschied beider Fassungen als Allgemeinaussage höchstens statistisch, nicht aber im Einzelfall bezeichnen könnte — bei Melodien aber ist der Einzelfall wesentlich. Dagegen wäre eine Erklärung von Greg als sinnvollere Redaktion einer AR näher stehenden Vorgabe nicht ganz auszuschließen wäre. Der Schluß lautet:

The image shows a pair of musical staves comparing an AR version (top staff) and a Gregorian chant version (bottom staff) for the text: "ne a-ver-tas fa-ci-em tu-am a-me.". The AR version is a simple, square-note melody, while the Gregorian version is more melismatic and ornamented, especially on the final syllable "me".

Zum Schluß wird ersichtlich die Lage der Rezitationen so verschieden, daß eine einfache Parallelisierung nicht mehr möglich erscheint. Jedenfalls ist das Ergebnis der eigentlich

unausweislichen Transposition, um AR mit Greg zu parallelisieren, eine Absurdität, die auch der Lagerung in AR widerspricht. Hier muß also etwas passiert sein; denn, um die intervallische Struktur korrekt wiederzugeben, müßte man statt *F* die Alteration *Fis* verlangen, damit aber liegt man einen Ganzton über der beabsichtigten und eigentlichen *finalis E*, die der Notator von AR auch mit *H* meint! Weil er diese Absurdität bis zum Schluß beibehält, steht man vor einem Rätsel. Vielleicht kann hier die angedeutete Annahme wenigstens die Möglichkeit eines Auswegs bieten: Es fällt doch auf, daß im obigen Beispiel auf *requiram* in beiden Fassungen an herausgehobener Stelle ein *porrectus* mit beginnendem Terzsprung begegnet, in Greg als *hGa* in AR als *cah* — die Einleitung ist in beiden Fassungen identisch, *Ga*. Will man die Transposition der Notierung in AR, die Faktum ist, nicht als merkwürdigen Schreibfehler ansehen, könnte sich die oben geäußerte Idee als nützlich erweisen, daß nämlich die Urfassung an dieser Stelle nicht *h*, sondern *b* aufwies; dies wäre mit einer Transposition nach der *subaffinalis H* leicht zu erreichen, weil dann der inkriminierte Ton auf *F* fallen würde, einen Tritonus über der *finalis*, die auf *H* trivial ist. Betrachtet man den Schluß dieses Int. in beiden Fassungen, fällt wieder eine Diskrepanz hinsichtlich der Ausdehnung nach oben auf:

ne a- ver tas fa- ci- em tu- am a me.

Greg geht nur bis *h*, vielleicht *b*, AR hat als Höchstton *c*, und bleibt in dieser Höhenlage sozusagen bis zum Schluß, den man zwangsläufig als *Fis* lesen müßte (*E* hat als *finalis* einen Halbton über sich). War etwa nur zu Anfang, in Bezug auf den Höchstton *c* der Ton *h* dominant, in Greg erscheint er nur zweimal in einem (kurzen) *climacus*, dann aber *b*, was Greg sozusagen unbeachtet läßt, wogegen AR in höchste Unklarheit kommt, und sozusagen *a/b* als *h/c* liest oder lesen mußte?

Sicher ist das Problem endgültig kaum mehr lösbar: Liest man AR korrekt auf *E*, dann muß alles einen Halbton hinunterschieben werden, also wird *c* zu *h*, nur hat *h* keinen Halbton unter sich; und an eine Folge *b/h* an gleicher Stelle wird man nicht denken können; oder man liest *Fis* mit entsprechenden Folgen: Transponiert man, wie hier geschehen, analog zur Lage von Greg, muß man (in AR) *Fis* mit *c*, also Tritonus über der *finalis*, lesen; transponiert man auf die normale *finalis E*, muß man in AR durchgehend mit *b*, nicht mit *h* rechnen — d. h. die Transposition, die AR auf *H* durchführt, beweist, daß AR einen Tritonus über der Tonika hört oder singt, also *b* zu *E* — ein klarer Beweis dafür, daß die Notatoren von AR Schwierigkeiten mit der Akzeptanz des (erlaubten) Nebeneinander von *synemmenon* und *diazeugmenon* hatten; das beweist, daß AR hier selbständig „denkt“.

Damit aber ist, wie gezeigt, die Problematik noch nicht vollständig erfaßt: Einmal weist Greg durchgehend nur *h*, neben *c* als üblichem Gerüstton, entsprechend der *tuba* der psalmodischen Rezitation auf. Diese Diskrepanz ist bemerkenswert, zumal die Transposition in AR keine Trivialität darstellt. Hinzu kommt aber noch die Merkwürdigkeit, daß eine an der Lage von Greg ausgerichtete — wie gezeigt, notwendig zur *finalis Fis* führende — Rücktransposition von AR um einen Ganzton zu hoch liegt. Es bleibt also, bis wirkliche Größe der Choralforschung zur richtigen Deutung gelangen, die Möglichkeit der Annahme, daß weder Greg noch AR die Urfassung hinsichtlich der Halbtöne korrekt wiedergeben: AR reduziert alles auf *b*, Greg alles auf *h*. Die Annahme erscheint demnach nicht ausgeschlossen, daß Greg schon angesichts des klaren Gerüsttons *c* die Chromatik *b* einfach „ignoriert“, AR sich aber nach den Schlußwendungen richtet. Denkbar ist also ein Nebeneinander von *b/h* in der ursprünglichen Fassung, wie es aus anderen Beispielen gleicher Tonart als geläufige Möglichkeit bestätigt wird. AR könnte nun zusätzlich noch gelegentlich den „falschen“ Halbton durch einen Ganztonschritt nach oben, zur „korrekten“ Halbtonlage dieser Tonart verschoben haben; dies kann man aus den auffälligen „Überschreitungen“ des Ambitus von Greg an den gezeigten Stellen folgern. Wie gesagt, ein Beweis für solche Erklärungsversuche der nicht trivialen Unterschiede ist nicht beabsichtigt. Klar ist aber, daß hier ein Problem besteht, auf das hier aufmerksam zu machen war.

Warum wird diese Merkwürdigkeit hier erwähnt, wo es um die (angebliche) Urtümlichkeit der Rezitation im 3. Ton auf *h* geht<sup>86</sup>, wohl zumeist überliefert auf *c*? Die Frage ist leicht zu beantworten: Wenn man schon das höhere Alter von *h* behaupten will, kommt

<sup>86</sup>**Vielleicht Bemerkenswertes zum Int.** *Intret oratio mea* Auch hier sei nicht verschwiegen, daß z. B. im Int. *Intret oratio mea*, bei klarer Bedeutung des Tons *c* als Rezitationston zu Anfang, der Ton *h* nicht auftritt (auch St. Yrieux rezitiert auf *c*, was Chartres meint, ist nicht auszumachen), so daß eine „Zurückführung“ der Gestalt, des Initiums, auf die, angebliche, Urfassung mit Rezitation auf *h* nicht ausgeschlossen wäre — allerdings wird man bereits im 2. Abschnitt auf den Boden der vorliegenden Gestalt zurückgeholt, wo *h* dann doch auftritt, „um“ sozusagen in der zweiten Hälfte immer öfter aufzutreten — ohne allerdings etwa für *c* als Gerüstton stehen zu können! Wie sollte man dann eine so klare Anlage durch Verschieben der *tuba* von *c* nach *h* stören können? Dies ist auch deshalb zu fragen, weil sich die Version von AR, deren Parallelität gerade an markanter Stelle unübersehbar ist, zu Anfang nicht den geringsten Zwang im Umgang mit *h* anlegt, wogegen Greg, wie zu sehen, oder, wenn man dies könnte, zu hören, ist, *h* systematisch vermieden wird:

AR

Greg

In-tret o-ra-ti-o me-a

man in erhebliche Schwierigkeiten mit diesem Introitus (und wie in der Anmerkung an-

AR

Greg

in con-spe- ctu tu- o

Angesichts der „Symmetrie“, mit der Greg zu Anfang die Akzentbeachtung nutzt, ist also nicht unwahrscheinlich, daß Greg hier die Vermeidung von *h* zu Anfang gegenüber der Urform ganz bewußt setzt, z. B. um Kontraste im Gesamtablauf, d. h. im Verhältnis der aufeinanderfolgenden Teile zu gestalten. Der Eintritt von *h* auf *conspectu* ist deutlich zu hören, auch wenn die Anklänge an den vorangehenden Teil hinsichtlich wesentlicher Gerüsttöne beibehalten wird (in der Comm. *Dicit Dominus* wird der Ton *E*, der Subton der Tonika, völlig vermieden „zugunsten“ von Sprüngen *DF*) — AR nutzt auch hier *h* völlig unbefangen. Dies tut Greg dann auch im folgenden, zweiten Teil; und dies nicht als Ergebnis einer bewußten Gesamtkonzeption erleben zu können, setzt schon eine erhebliche Unmusikalität voraus: Greg gestaltet hier wesentlich effektvoller:

AR

Greg

in- cli- na au- rem tu- am

Man müßte schon sehr wenig von Gregorianischer Melodiebildung wissen, wenn man nicht die Betonung merkt, mit der Greg den nicht ganz trivialen Kadenzton *a* „ansteuert“, nämlich durch mehrmaliges Umspielen durch *Gh*, also durch die umgebende Terz; man wird kaum fehlgehen, diese Betonung, die hier einmal in Greg zu einer stärkeren Melismatik als in AR führt, also auf *tuam*, auch für die Gesamtdisposition verantwortlich zu machen, also für die zunehmende Bedeutung des Tons *h*. Daß die beiden Fassungen parallel zu sehen sind, ist auch in diesem Abschnitt eindeutig. Gerade dieser Umstand und die Gesamtdisposition, die z. B. in Greg den Höchstton *e* nur ein einzigesmal (an der zitierten Stelle) verwendet, wonach im letzten Abschnitt immerhin im Umfang einer Sext, deutlich nach unten gesungen wird, macht die Annahme wahrscheinlich, daß Greg die Tonart verändert hat; AR bleibt in der erreichten Hochlage und schmälert damit natürlich den tonräumlich dynamischen Effekt von Greg — und das sollte ein Grund für die Annahme sein, daß, angeblich, AR direkt von Greg abstamme?

AR verweist wie gesagt diese Melodie auf die *finalis G*, was auch nicht gerade dafür spricht, daß die ursprüngliche Rezitation auf *h* und nicht auf *c* gelegen haben müsse.

Auch weil in Greg die *finalis* nur im letzten Abschnitt dreimal auftritt, kann gefragt werden, ob

gedeutet, auch mit anderen), insbesondere seiner, nicht unwahrscheinlichen Nutzung von  $b/h$ , die aber die anfängliche „melismatische Rezitation“ auf  $c$  nicht als sekundäre Verschiebung von  $h$  nach  $c$  erklären lassen kann; die einfache Voraussetzung, daß  $h$  ursprüngliche *tuba* des 3. Tons sein müßte, die dann erst später nach  $c$  verschoben worden sei (damit Benevent als besonders alt nachgewiesen erscheint), führt also zu gewissen Problemen, zu Kontextschwierigkeiten, die nicht einfach negligibel sind. Auch die Parallelität der Initien von Psalmodie und Introitus setzt die Behauptung einer solchen historisch sekundären — wann eigentlich? Hermannus Contractus jedenfalls setzt  $c$  voraus — Verschiebung des Gerüsttons im 3. Ton gewissen Problemen aus, die zunächst und auch gelöst oder wenigstens formuliert werden sollten: Daß die Zeit vor der Rationalisierung strikt dem affinalen Modell gefolgt sei, ist keine an sich vorauszusetzende Annahme.

Auf nichts anderes sollte hier hingewiesen werden, als auch auf solche Erscheinungen,

---

AR nicht doch die ursprüngliche Fassung darstellt, bzw. dieser näher steht, die in Greg effektiv zum Ende erweitert wurde:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a four-line red staff with black square notes. The lyrics 'ad pre-cem me-am Do-mi-ne.' are written below the staves. The AR staff shows a melisma on 'pre-cem' that extends further than the Greg staff, which ends with a finalis *E* on 'ce'.

Während es kaum ganz leicht wäre, ästhetisch — und der Choral ist musikalische Kunst, nicht Demonstrationsobjekt für Formelwesen und, wenigstens unter diesem Anspruch auftretende, hohe Intelligenz von Deutern — überzeugende Gründe für eine (angebliche) Umwandlung von Greg zu AR zu geben, ließe sich die „umgekehrte“ Richtung, die in AR ein näher zur Urgestalt stehendes Beispiel sieht, leichter verstehen:

AR kommt, wie auch Greg vor dem zitierten Schlußteil mehrfach zu Höchsttönen wie  $d$  und  $e$ , z. B. *inclina*. Greg sorgt wie gesagt dafür, daß der zweite Teil dieser Hochlage anders als AR nicht einfach eine Wiederholung dieser tonräumlichen Dynamik hören läßt, indem Greg nur noch  $c$  als Höchstton verwendet, vor allem aber die Tieflage durch die *finalis E* betont, und zwar, wie im Beispiel zu sehen, dezidiert bereits von der 2. Silbe an, wo AR ziemlich langweilig auf Hochlage verharret; d. h. Greg macht aus dem Initium auf *da precem* eine effektvolle tonräumlich dynamische Steigerung. Mit dieser tonartlichen Diskrepanz zwischen AR und Greg wird eben auch erkennbar, daß das Postulat nach  $h$  als älterer *tuba* des dritten Tons gar nicht so einfach durchzuhalten ist, denn  $c$  als *tuba* im 7. Ton ist nicht so außergewöhnlich, daß man eine leichte Verwechslung mit „eigentlichem“  $h$  voraussetzen könnte (s. auch u., Anm. 518 auf Seite 1062): So einfach läßt sich im 3. Ton der Ton  $c$  doch nicht nach  $h$  verschieben; auch hier entstehen gewisse Kompatibilitätsprobleme, die einfach zu ignorieren vielleicht doch zu nicht mehr tragbarer Ignoranz führen würde.

daß im Off. *Deus tu convertens*<sup>87</sup> nicht so ganz leicht der obere Strukturton *c* als Ver-

<sup>87</sup>Man beachte das Auftreten des *frangulus EF* auf *Domine, misericordiam* im Responsum — der Akzent wird erst auf der entsprechenden Silbe mit typischer, dann nach oben überbotener Initialwendung, *salicus EFa* beachtet, Metz notiert einfach, durch *c* als besonders schnell bewertete, kurze *pedes*. Das parallele AR rezitiert an gleicher Stelle einfaches *F*; Greg singt die beiden *franguli* direkt hintereinander, auf der Silbe vor Akzent wird, offensichtlich bewußt nur ein *punctum* auf der Tonika gesungen, wogegen AR hier schon den Aufstieg beginnt, der übrigens erst und eutlich auf *misericordiam* begegnet:

mi- se- ri- cor- di- am tu- am,

Zu beachten wäre auch, daß der erste Bestandteil des *salicus* dem *frangulus* entsprechen könnte, so daß die im Gegensatz zu AR stehende „Reduktion“ der Bewegung, melismatisch wie tonräumlich, auf *misericordia* in Greg vielleicht doch auf einen Versuch zurückzuführen ist, die dem Akzent widersprechende Melodieführung, die AR wiedergibt — erster Aufstieg bereits auf *misericordia*, also zweistufiges Initium bis zum Höchstton, erst Rezitation auf *F*, über der Tonika, dann ausgezierter Sprung zu *a* und daraus dann den Höchstton, der die Kadenz kontrastiert —, eine wenigstens angedeutete Akzentbeachtung zu gestalten: Die Gesamtform war nicht zu ändern, wohl aber die Art des Aufstiegs, der, vorbereitet durch die angesprochene „Reduktion“ immerhin den ersten Aufstieg eine Quart nach oben führt; die, gegenüber AR zu bemerkende Reduktion der Bewegung auf *misericordiam* kann dann als Versuch eben einer gewissen Reduktion der tonräumlichen Aufwendigkeit interpretiert werden. Der Abschnitt arbeitet ästhetisch klar mit der „tonalen“ Spannung eines Schlusses auf dem Subton der Tonika, weshalb die Setzung des *frangulus* zu Anfang in Kontrast zu AR als Versuch einer Anbindung an die vorausgehende Kadenz auf *E* gemeint gewesen sein könnte — daß die Konturen beider Fassungen gleich sind, ist klar; AR „verdirbt“ den Überraschungseffekt des „tonal“ auffälligen Schlusses übrigens dadurch, daß der Tiefstton schon auf der vorletzten Silbe erreicht wird, für Greg gilt, wie üblich, das „ökonomische Gesetz“ der sparsamen Verwendung von Extremtönen. Eigentlich wird die auffällige „Modulation“ (man kann vielleicht von einer Art *ouvert-clos* Effekt sprechen) in Greg nur auf der letzten Silbe wirksam, nachdem, in Metz übrigens lang, die Silbe *tu* eine Art Kadenz auf *E* formuliert. Auch hier fällt es offensichtlich leichter, Greg als nach bestimmten Grundsätzen — das „ökonomische Gesetz“ fällt auch auf hinsichtlich der Gestaltung der Silbenmelodie nach dem Höchstton, also *misericordiam* — aus einer in AR noch näher repräsentierten Urfassung anzusehen, als AR aus Greg abzuleiten.

Natürlich, vielleicht darf man einzelne Noten/Töne und Gestalten einzelner *neumae* gar nicht genau betrachten, wie es der strikten *oral tradition* Vagheit entspricht, faßbar sind eben offen-

schiebung von *h* zu erklären wäre, schon angesichts der zahlreichen *strophici*<sup>88</sup>, daß man im Off. *Exsulta satis c*, *h* und *b* finden kann, nicht ausgemerzt, aber als klares Zeugnis, daß hier *c* oberer Gerüstton des 3. Tons ist. So einfach scheint die Verschiebung des zumeist überlieferten *tuba* Tons im 3. Ton nach *c* von angeblich ursprünglich *h* offenbar auch nicht zu sein. Und natürlich, wenn man die Rezitation auf *h* in Greg als uralt, die auf *c* als später (wann auch immer) setzen will, dann muß natürlich AR ganz neu sein, so vielleicht zur Zeit von Guido entstanden aus Greg, denn, *horribile dictu*, AR rezitiert auf *c* in der Psalmodie, was natürlich nicht alt sein kann — nur was macht man dann mit den vielen Rezitationen auf *a*, z. B. im Int. *Repleatur*, dessen Anfangsrezitation auf *c* als nicht ursprünglich ansehen zu wollen, schon Einiges an Überzeugungsarbeit erfordern würde, wogegen beide Fassungen zu Anfang des Int. *Ego autem* nach Aufstieg auf *c autem* nach Art der „*oriscus*-Formel“ auf *h* singen. Wenn dann AR auf *miser cordia Dei* auf *a* rezitiert, Greg aber ausweislich der *Romanus*-Buchstaben in St. Gallen klar auf *c* (das *l* auf der *virga c* vor *Dei* bezieht sich natürlich auf die Lage des folgenden Tons), dann bleibt nur die Folgerung, daß die ursprüngliche Rezitation dazwischen gelegen haben muß, also auf *h* — ob das wirklich eine adäquate Folgerung ist, um *h* und nur *h* als uralt „nachzuweisen“, bleibe dahingestellt, Verf. sieht hier nur Probleme für eine solche Deutung; und man muß doch auch die entsprechenden Antiphonmelodien vergleichen, um erkennen zu können, welche Rezitationstöne diese kennen, ob auch da *c*-Rezitationen etwa verschobene Rezitationen auf *h* sein könnten.

Um dies noch in anderer Weise einsehen zu können, ist zunächst ein Blick auf Vorgänge notwendig, die Pfisterer für irrelevant zu halten scheint: Beachtet werden muß einmal die klare Aussage von Aurelian, *nobilissimi valde inveniuntur cantores ... , tamen, ut fuerunt prisca, nusquam, ut arbitror, inveniuntur musicus*, ed. Gushee, S. 54, 5. Und Aurelian<sup>89</sup> selbst ist Beispiel dafür, daß die Anwendung moderner, also Hucbaldscher und post-Hucbaldsichtlich so und nicht anders gemeinte Töne (daß, wie M. Haas so schlaue formuliert, z. B. nur unsere (M. Haasens?) *Philologenweisheit* einen Unterschied zwischen der Folge von *frangulus frangulus punctum EF EF E* und der Folge *punctum punctum clivis F F aG* machen würde, nicht aber der Komponist und die Notatoren, die so und nicht anders notieren bzw. komponieren (so formuliert dies wenigstens Hucbald), erscheint angesichts der Überlieferung nicht gerade als sinnvolle methodische Voraussetzung (Chartres notiert nur auf *miser cordiam* einen *frangulus*, davor einen normalen *pes*, dies wird man wohl nicht als essentiellen Unterschied der melodischen Kontur, wohl aber als Differenz hinsichtlich des Bezeichneten der Opposition von *pes* und *frangulus* ansehen — vielleicht wird hieraus doch eine Berechtigung der Bezeichnung *Zierneume* ableitbar; immerhin, die Opposition wird genutzt).

<sup>88</sup>In der Notation von St. Gallen könnte man im 2. Vers fragen, ob die Rezitation auf *veritas obviaverunt* auf *h* gemeint gewesen sein könnte, Chartres macht allerdings den Eindruck, daß auch da *c* gemeint ist, wie im Offertoriale überliefert; AR rezitiert, parallelisierbar, auf *c*.

<sup>89</sup>**Zur procacitas Francorum bei Johannes Diaconus** Auch wenn Pfisterer Aurelians Werk als historische Quelle offenbar für unbrauchbar hält, seiner Bewertung fränkischer *cantores* entsprechend, so ist doch wohl einzuräumen, daß Aurelian die älteste systematische Quelle für die Praxis und partiell noch intuitive „Theorie“ — irgendwelche Regeln muß es gegeben haben —

---

des Chorals ist (von den wesentlich nur zusammenstellenden Tonaren abgesehen, die natürlich auch etwas wie Theorie darstellen).

Aus Rom kennt man jedenfalls so etwas nicht und kann es auch nicht kennen; und der zelotische Diakon erweist in seiner Gregor-Vita, daß er von rationalem Denken über Musik sehr viel weiter entfernt als Aurelian, ja grundsätzlich davon getrennt ist: Die klar von Haß geprägte, mehrmalige Verurteilung der *procacitas* der Franken bei der Übernahme des Chorals aus Rom — am leichtesten zugänglich in den *testimonia* in Stäbleins Einleitung zu *MMM II* — ist unfähig zu strukturellen Angaben, z. B. Hinweise auf „falsche“ Tonartenklassifikation, ein Gegenstand, der von fränkischen Theoretikern geradezu als moralische Unzulänglichkeit der betreffenden, „bösen“, nur dem *usus* verpflichteten *cantores* gewertet wird. Auf die Natur der Angaben von Johannes Diaconus zu den musikalischen Unfähigkeiten der Franken wird an anderer Stelle eingegangen; es handelt sich nicht um strukturelle, die Form betreffende Angaben. Ein Merkmal sei hier allerdings angeführt: Die *barbari* haben natürlich den Römischen Gesang *insigniter* lernen dürfen, der Unterricht war, so hervorragend, daß jede Unzulänglichkeit ausschließlich der *procacitas Gallorum et Germanorum* zuzuordnen ist; sie haben das *organum modulationis* verdorben (neben diesem Beleg für eine „nicht-instrumentalen“ Gebauch des Wortes hat P. Williams, *The meaning of organum, some case studies, Plainsong & Medieval Mus.* 9, 2000, S. 103 ff., auch den von Hilarius Poitiers offenbar nicht beachtet: *Felix Propheta David primus organi in carne Christum hymnis mundo nuntians*, wo man, wie anderswo bereits gesagt, lieber *in organo carnis* lesen würde; ein wirklich unterhaltsames *organum* begegnet in Remys Erläuterung zu *Pandora*, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 491, 10: Durch die Ableitung von *Pan* „entsteht“ das *organum Pandora*; einen Hinweis darauf, daß er von einer „Wasserorgel“ kein Wissen gehabt hat, gibt ib., 491, 13, die *Syrinx*).

Die so verachtenswerten Franken haben nach der Angabe des Zeloten die *reine Quelle* zu einem trüben Strom gemacht, zu einer *corrupta lympa*, und wie die invektiven, sorgfältig gewählten Ausdrücke alle heißen — ein hübsches Bild christlicher Nächstenliebe: Nicht einmal theologisch kann der Diakon denken, und etwa den Franken Äußerlichkeit im Singen vorwerfen — denn, daß auch ein (musikalischer oder eben eher unmusikalischer) „Rabe“ selbst dann schön singt, wenn er zwar krächzt, aber doch aus der Wahrheit der Herzensempfindung diese klingliche Scheußlichkeit hervorbringt, hätte dem Diakon geläufig sein müssen; er kann also nicht einmal theologisch, erst recht nicht sachbezogen argumentieren bzw. angreifen.

Die Argumente aus den *Saufgurgeln* kann man als topisch für unbrauchbare Angaben bewerten, zu fragen bleibt, ob dies auch gilt für das Versehen, daß die fränkischen *cantores nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscerunt*, was aus *levitate animi*, also der *Unverschämtheit* geschieht: (Angebliche) Leistungsschwächen, die aus der körperlichen Verfassung, wie eben den *alpina corpora*, den *Saufgurgeln* etc. herrühren, also auf natürlicher Unfähigkeit beruhen, wird man kaum als *Unverschämtheit* klassifizieren können, obwohl der Diakon sich in der Ausmalung dieser Merkmale sehr viel wohler fühlt als bei der Angabe, was es denn eigentlich gewesen sein kann, das den Vorwurf der *levitas animi* und der *procacitas* inhaltlich rechtfertigt: Sie haben den Gregorianischen *cantus* Eigenes beigemischt.

Daß damit Tropen und Sequenzen gemeint sein könnten, ist nicht mit völliger Sicherheit auszu-

---

schließen (allerdings sagt er darüber eben gerade nichts; es handelt sich nicht um eine Auswirkung einer biblizistischen Einstellung!), vielleicht darf man dem Diakon aber wenigstens so viel an logischem Denken zutrauen, daß er die damit inkompatible Behauptung einer Nichtbewahrung der Gregorianischen Melodien nicht verbinden kann. Also wird man anderes *de proprio* annehmen müssen. Könnte damit etwa eine Umgestaltung der Melodien gemeint sein, wobei nicht anzunehmen ist, daß der Diakon selbst von dem Sachverhalt auch nur irgendetwas selbst verstanden haben könnte oder müßte; von einer Leistung, wie sie Amalar als Liturgiewissenschaftler vorge stellt hat, den Einsatz eigenen „Augenschein“s kann man beim Diakon mit Sicherheit absehen. Somit kann es sich natürlich auch um eine topische Ausfüllung des moralischen Vorwurfs der *levitas animi* gegenüber der so *pristina suavitas modulationis* handeln, die vom großen Papst gegeben war (natürlich wird man vom Diakon nicht erwarten können, daß er die Musikschrift von Boethius gekannt haben könnte, der Topos der *olim modesta* o. ä. guten gegenüber späteren, verderbten Musik könnte hier, auf welchem Wege auch immer, noch wirksam gewesen sein; was aber kaum nachweisbar sein dürfte).

Andererseits könnte sich deshalb darin auch eine Tradition ausdrücken, die von einer Umarbeitung des Römischen Chorals noch wußte — daß aber der Gregorianische Choral, die Fassung Greg, nur in Rom unversehrt tradiert worden sein sollte, im Frankenreich aber verderbt, wäre eine angesichts der Überlieferungslage absonderliche Behauptung, denn der Gregorianische Choral wird gerade zuerst in fränkischen Quellen überliefert. Soll man also etwa noch eine vom Diakon — wie von anderen — unerwähnte allerletzte, und dann doch endlich erfolgreiche Weitergabe eines Urgregorianischen Chorals an die Franken voraussetzen? Das ist aber eben nicht bezeugt, so daß gerade das Zeugnis des Diakons nichts anderes besagen kann, als daß Rom und „der“ Norden verschiedene Melodien nutzen. Denn von zwei Fassungen in Rom sagt der zelotische Diakon kein Wort, er kennt offensichtlich nur eine Fassung, und, aus welchen Quellen auch immer — Bedas Kirchengeschichte hat er vielleicht benutzen können — schöpfend und umwandelnd, der Diakon sagt klar aus, daß zwischen Rom und „dem“ Norden Unterschiede der liturgischen Melodien bestanden, und offenbar unüberwindliche Unterschiede — die *levitas animi* ist unüberwindlich bei diesen Barbaren. Die Metzger sind nicht ausschließlich *procaces*, dafür aber *sola naturali feritate* geschlagen (nach der höchst unmaßgeblichen Meinung des Zeloten). Daß das alles „schöne“ Formulierungen sind, ist klar; der Diakon hatte kein Wissen von der fränkischen Fassung, ja gar von einem gleichzeitigen Nebeneinander; daß er jedoch von Unterschieden beider Fassungen bzw. des Chorals in Rom und im „Norden“ wußte, kann man voraussetzen; hierfür gibt es keine topische Tradition.

Damit aber wird die These einer Entstehung gerade von Greg in Rom auch nicht gestützt. Die so verwerfliche *procacitas Gallorum* zeigt sich noch in einem Anderen: *cantum nostratibus quibusdam naeniis argumentaretur esse corruptum*, also die Unverschämtheit der Franken behauptet doch, daß der Gesang in Rom *quibusdam naeniis* verdorben sei. Die Formulierung ist auffällig, sie muß sich auf die Melodien richten, denn Verderben der Texte, die sozusagen noch heiliger sind als die Melodien, kann er den Franken nicht vorwerfen; das hätte er in jedem Fall getan, wenn das irgendwie sinnvoll hätte werden können. Damit aber wird man den Vorwurf der Franken an die römischen Melodien so interpretieren dürfen, daß sie schlechte, possenhafte Melodien gewesen

baldscher Terminologie auf Sachverhalte, die den Choral um diese Zeit betreffen, vor allem seine geistige Repräsentation, als Anwendung einer Metasprache zu werten ist, die der Zeit selbst nicht zugänglich war. Daß dies nicht ganz unwichtig ist, zeigt sich auch noch in der mittelbyzantinischen Notation, die Ganz- und Halbton nicht unterscheidet, nicht weil die betreffenden *cantores* zu dumm für die Ausführung waren, sondern weil sie sich auf das gegebenen Wissen der Melodiegestalt verlassen haben, denn damit reicht der Begriff *kleinster Schritt*,  $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$  als Bezeichnetes einer  $\varphi\omega\nu\eta$ <sup>90</sup> völlig aus: Ob dieser kleinste Schritt ein Halb- oder Ganzton war, ergab sich aus der jeweiligen Stelle in der Melodie; zur Abstraktion als Tonsystem bzw. als Skala reichten die Fähigkeiten nicht aus, waren offensichtlich auch nicht notwendig — auch dies dürfte man für eine Beurteilung von Aurelians Ansatz nicht einfach ignorieren!

Dies aber heißt, daß ein rational bestimmtes Tonsystem nicht bewußt war; eine ähnliche geistige Situation muß man für die Zeit des Chorals bis mindestens von Aurelian, und in Deutschland noch für Regino, ebenfalls voraussetzen. Dies aber wiederum heißt, daß man sich bei der Anwendung von Begriffen aus diesem rationalen System stets bewußt sein muß, eine ahistorische Metasprache zu benutzen. Daraus folgt z. B. daß die Tonarten

---

sein müssen. Wird hier vielleicht ein Vorwurf aus neuerer Zeit in die des großen Kaisers gelegt? Die Wut des Diakons ist bemerkenswert (man vgl. dazu in neuerer Zeit die Formulierungen von M. Haas, vgl. Verf. im ersten Teil dieses Beitrags, S. 98 ff., nur gelingt es dem Diakon wesentlich besser, seinen Haß und Wut unter dem Vorwand allgemeiner Aussagen zu verstecken), vielleicht stellt diese Stelle sogar das eigentliche Motiv seiner Invektive dar. Ein geläufiger Gebrauch der Gregorianischen Fassung auch in Rom hätte allerdings kaum solche, nicht ganz ungerechtfertigte Vorwürfe von Seiten der Fränkischen *magistri cantus* hervorbringen können — daß für diese AR als Entstellung erscheinen mußte, wäre auch heute noch sehr gut zu verstehen, wenn man denn Musik der Liturgie, Augustin folgend, auch als Musik zu hören imstande sein sollte. Und daß sich bis zur Zeit des Diakons in Rom AR in der heute erhaltenen Form aus einem dann nur von den Franken bewahrten Greg entwickelt habe, verlangt, wie im Folgenden noch anzudeuten, ein derartiges Ausmaß an einem strukturell nicht bestimmbareren „Zersingen“, daß man auf eine solche Hypothese getrost verzichten kann: Zur Zeit des Diakons kann man mit einiger Sicherheit voraussetzen, daß vollständig neumierte Gradualbücher noch nicht existiert haben, also wäre eine so treue Erhaltung einer „Urfassung Greg“ nur im Frankenreich gegenüber einem solchen „Zersingen“ in Rom völlig unverständlich, es sei denn, man traut den fränkischen *cantores* eine in Rom völlig unbekannte musikalische Begabung, den römischen *cantores* aber ungläubliche musikalische Gedächtnisschwäche zu. Das dürfte wohl niemand tun. Ein entsprechendes Urteil über AR aus einer (ausschließlichen) Erfahrung mit Greg heraus wäre wie gesagt kaum verwunderlich.

<sup>90</sup>Dieses Bezeichnete z. B. der  $\acute{o}\xi\epsilon\tilde{\iota}\alpha$  unterscheidet nicht zwischen Halb- und Ganzton: Diese Unterscheidung, die für die Byzantinische Musik natürlich vorauszusetzen ist, ist Teil des melisch Gemeintes. Das ist natürlich schwer zu verstehen, wenn man sich die drei Grundkategorien der Zeichentheorie, Zeichen, Bezeichnetes und Gemeintes, nicht klar macht und statt dessen tiefe Dinge daherredet z. B. über die Beziehung von Kindern und Neumen: Nach dem Motto, *Was kein Verstand der Verständigen ...?*

mit Sicherheit nicht in der von Pfisterer bei seinen Betrachtungen als selbstverständlich gesehenen Art durch abstrakt definierte skalische Strukturen gegeben waren.

Wie die geistige Repräsentation der Tonarten als doch recht umfassender Klassen von sehr verschiedenen Melodien wirklich war, und zwar zur Zeit einer Urgestalt und später nach Rezeption des Systems von acht Namen, die Aurelian noch bezeugt, als „auszufüllende“ Klassen verstanden, d. h. selbst wie die Anwendung des neuen „Dogmas“ von nur acht „Tonarten“ auf die Melodien des Gregorianischen Chorals in Aurelians Zeit zu denken sein könnte, ist kaum rekonstruierbar. Von einer Definition der Tonarten durch die Lage von Halbtönen, durch *finales* und *affinales* jedenfalls kann nicht gesprochen werden; sie kann auch nicht einfach für die „Urform“ des Chorals als gegeben und selbstverständlich vorausgesetzt werden, auch nicht irgendwie intuitiv, denn die *finalis*-Lehre setzt das Wissen um die rationale Struktur des Materials der Melik voraus — Aurelian kennt keine irgendwie intuitive Entsprechung<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup>**Wie naiv kann man bei der Rekonstruktion des Rationalisierungsvorgangs der Melodien von Greg nach Tonarten sein** Man darf sicher Fiona McAlpine, *Tonal Consciousness and the Medieval West*, Bern et al., 2008, für die ganz neue (?) Erkenntnis dankbar sein, daß die Melodien von Greg durchweg auf Gerüsttöne bezogen sind, und diese, insbesondere eine *finalis*, jeweils als eine Art Ziel der melodischen Bewegung verstehen (es handelt sich um einen Beitrag, dessen Inhalt zur Kenntnis genommen wurde; ob es sinnvoll ist, für Betrachtungen Gregorianischer Melodien strikt auf die Kenntnisnahme von AR ebenso zu verzichten wie auf wesentliche Literatur, wie z. B. Jacobsthal, wäre vielleicht zu fragen; vielleicht hätte Fiona McAlpine da etwas über partielle und vollständige Transpositionen erfahren können, vgl. etwa ihre Bemerkungen zum Grad. *Salvum fac servum*, ib., S. 155; daß es *Es* über der *finalis D* gegeben hat, übrigens auch *Fis*, ist jedenfalls in solchen Fällen nicht einfach zu ignorieren); hübsch ist es auch, erfahren zu können, daß es den Komponisten offenbar recht häufig um die Darstellung von Tonarten gegangen sein soll, offenbar wesentlich weniger um ästhetisch sinnvolle Melodien. Wenn man allerdings beachtet, daß nicht nur ein Theoretiker, und zwar der bereits voll durchgeführten Rationalisierung, sagt, daß man die Tonart erst vom Schluß und „seinem“ Ton her erkennen kann, nicht etwa aus einer durchgehenden Wirkung dieses Tons als tonales Zentrum o. ä. erfährt — z. B. Guido im *Micrologus: Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi sit, ignoramus, quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus ...*, was Guido dann mit dem so veränderten Vergleich von Musik und Sprache in Hinblick auf die syntaktische Form zu erläutern versucht, ed. S. v. Waesberghe, S. 144, 11 —, dürfte die Frage entstehen, wie die Zeitgenossen diese tonale Einheit wirklich erlebt haben könnten, und wieviel man in sekundärem Hineindeuten an durchgehend beachteter Tonalität wirklich voraussetzen kann — wie hier angesprochen, kann sogar der Rezitationston wechseln, womit auch der Gerüstton wechseln muß. Dieses Problem ist deshalb nicht einfach zu ignorieren, weil die trotz Formelhaftigkeit geradezu unübersehbare Vielfalt der Melodien von Greg — in ihrer rationalen Überlieferung —, etwas wie Zieltöne und Gerüsttöne kompositorisch, auch hinsichtlich größerer Formzusammenhänge (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, passim, z. B. in etwas wie einem *ouvert-clos* Prinzip) zu

verwenden, für die Theorie eigentlich leicht zu formulieren gewesen sein dürfte. Statt dessen wird nur die rationale Struktur der *finales* in Bezug auf alle anderen Töne formuliert. Natürlich mag dies eine Folge eben der Rationalisierung sein — nur folgt daraus dann, daß der totale, für Fiona McAlpine natürlich irrelevante, „Verzicht“ der vorrationalen Theoretiker auf jede intuitive Angabe, die sich als Vorstufe zur *finalis* Lehre verstehen ließe, unverständlich ist: Wie wäre es gewesen, wenn Regino formuliert hätte: *Natura toni apparet in modo finiendi cantum*, oder ähnlich; nichts dergleichen findet sich bei diesen frühen Theoretikern, Aurelian (bzw. der Autor der entsprechenden Stelle in den Boethius-Glossen) versucht, die vier Grundtonarten durch die vier Intervalle zu erklären (eine „Methode“, die ihre Absurdität allein schon durch die, von der Zahl her gesehen, unabdingbare Einbeziehung des Ganztons kundtut, die also ihr Entstehen der Analogie von Anzahlen verdankt; Fiona McAlpine sieht solche Dingen nicht, obwohl sie in der Literatur recht ausführlich behandelt worden sind).

Auch der Umstand, daß die erste Schicht der *Alia Musica* diesen Unfug sozusagen ausbaut und, mit dem für die mathematische Bildung der Zeit signifikantem Versuch einer „rechnerischen Verwissenschaftlichung“ dieses Ansatzes zu noch höhergradigem Unsinn gelangt, ist nicht gerade ein Hinweis darauf, daß etwa die jeweiligen Schlußbildungen von Melodien, die Kadenzwendungen also in ihrer intervallisch skalischen Natur von vornherein als Klassifikationsfaktor der Tonartzugehörigkeit verstanden worden sein können. Vielleicht, wenn natürlich auch nicht für Fiona McAlpine, die auf die Beachtung solcher Tatsachen ebenso sorgfältig verzichtet wie auf die Beachtung der diese Tatsachen erörternden Literatur, sollte man diese ersten, fehlgeschlagenen Versuche einer Rationalisierung der Tonartenklassifikation nicht ganz aus dem Blick verlieren, wenn man tiefe Erkenntnisse zur westlichen Tonalität im Mittelalter darstellen will.

Atkinson, 3.1 auf Seite 1217 scheint den Sinn der „rechnerischen“ Zusätze nicht ganz verstanden zu haben, wenn er doch tatsächlich bemerkt: *Although the expression of the proportions as both ratios and sums is a bit unusual, the text as it stands certainly makes sense. ...*, ib., S. 180: Die Rechen„methoden“ sind, wie übrigens vom Herausgeber ausführlich dargelegt, und von Verf. a. a. O. in *Musik als Unterhaltung* erklärt, natürlich nicht *a bit unusual*, sondern schon rein rechnerisch reiner Unsinn: Der anonyme Autor hat noch kein Wissen vom Umgang mit den Proportionen, sein Vorgehen ist ein dezidiertes Beweis dafür, daß die Erwerbung auch der Rationalität des Monochordgebrauchs kein trivialer Bildungsvorgang war; man darf hoffen, daß dies nicht für amerikanische Musikwissenschaftler gilt; der Autor kennt die Zuordnung von Proportionen zu Tonarten — auch hier werden Atkinsons Versuche mit Wortunterscheidungen von *tonus* und *modus* mehr als seltsam — bei Aurelian, hat vielleicht bemerkt, daß das nicht ausreichend sein kann, zumal beim Ganzton, wenn er diesen verstanden hat. Er versucht daher, und zwar, was von Interesse ist und nach der vorliegenden Literatur hätte Beachtung finden können, wenn Atkinson wirklich an seiner Thematik interessiert sein sollte, die Melodien als Ganze als Folgen von Ambitusintervallen zu „analysieren“: Die Melodien werden sozusagen in ein Raster von Konsonanzen gegeben und danach segmentiert — auffälligerweise sogar gegen die interne Gliederung, auch darauf wurde hingewiesen. Soweit hat der Autor offenbar ein Wissen von den Konsonanzen als Intervallen — es sei, angesichts der Unwissenheit von Atkinson nochmals darauf hingewiesen, daß dies nicht trivial ist — und ein Wissen davon, daß die Intervalle mit Proportionen zu tun

haben, was allerdings Proportionen sind, wie damit zu rechnen ist, weiß der Autor nicht.

Was er aber versucht, woher die Zahlenfolgen kommen, die immer größer werden, läßt sich daraus erklären, daß er die Melodien tonal dadurch klassifizieren will, daß er typische Folgen von Ambitusintervallen annimmt, die alle absurd „additiv“ aus den Grundzahlen abgeleitet werden, so daß, wenigstens in der Absicht des Autors, jede Tonart durch eine charakteristische Zahlenfolge „erklärt“ oder repräsentiert wird. Das Vorgehen ist so „unmathematisch“, daß seine Qualifikation als *a bit unusual* unbegreiflich ist.

Was der Autor der 1. Schicht der *Alia Musica* aber leistet, ist die Erweiterung des ebenfalls noch höchstens in ersten Ansätzen rationalen Versuchs von Aurelian, nämlich dadurch, daß jede Tonart eine ganz bestimmte Folge von Ambitusintervallen und deren Zahlen vorgibt. Was zu einem solchen, wie die Folgezeit zeigt, chimärischen Unterfangen fehlt, ist die Fähigkeit im Umgang mit Proportionen, was der Versuch aber zeigt, ist die mühsame Ausfüllung des von Aurelian erstmals und historisch grundlegend vorgegebenen Programms der Rationalisierung — die Mittel fehlen noch, sie sind noch unverständlich, die Versuche aber werden angestellt; darin liegt die musikhistorisch so wesentliche Bedeutung auch dieses Beispiels: Die Aufstellung eines Rationalisierungsprogramms, zu dessen Verwirklichung noch weitgehend alle Mittel fehlen — in der *Alia Musica*, deren Analyse durch den Herausgeber von Atkinson nicht erkennbar verbessert wird, kommt offensichtlich ein wesentlich weiter als bei Aurelian reichendes „Anlegen“ von Konsonanzintervallen an den Melodieverlauf und seine entsprechende Segmentierung.

Daß hier ein wichtiges Zeugnis dafür vorliegt, daß die *finalis*-Lehre in der Zeit des 1. Anonymus der *Alia Musica* noch nicht vorgelegen haben kann, d. h. aber auch, daß die Herkunft dieses endgültigen Rationalisierungsfaktors damit nicht erklärbar ist, noch nicht vorliegen kann, auch nicht „intuitiv“ vorbereitet sein kann, übersieht Atkinson ebenso wie er die musikhistorische Dimension dieser Aurelianschen Tradition nicht erkennen kann — so ganz überflüssig dürfte die Beachtung betreffender Literatur also auch nicht sein.

Es liest sich natürlich wunderbar, wenn man erfährt, ib., S. 28, *If you have F ♯, you do not have C major; if you have the pitch classes of C major with G ♯ thrown in ... you have A minor* (wirklich, wäre die Folge *ef fsg gis a hc* mit *C dur* total inkompatibel?) . *This is our sole remaining modal distinction but nonetheless it is based on conflicting and mutually-exclusive pitch classes. Medieval modality is inclusive, but differentiated; tonality is exclusive, but undifferentiated. Medieval modality is a pitch system based on unequal neighbours, tones or semitones ... Tonality is an intervallic system based on equal neighbours: semitones. ... etc. etc.*, woraus eigentlich nur hervorgeht, daß die Autorin wie schon die meisten Theoretiker des Mittelalters den Unterschied von *τόνοι* und dem *σύστημα τέλειον* nicht verstanden haben kann (Tonalität betrifft die Einheitlichkeit der essentiell diatonischen *modi* in und gegenüber ihrer Transponierbarkeit, die den Wechsel von einer diatonischen Bewegungsart, Tonart, zu einer anderen betrifft. *tonality* ist doch kein *intervallic system*; das ist etwa das *σύστημα τέλειον*); ansatzweise gelangt „das“ Mittelalter zu einer Erklärung chromatischer, leiterfremder Töne durch das Konzept der Transposition nicht von ganzen Leitern, sondern von Hexachorden, ein etwas mühsamer Umweg, der aber durch die freie Verfügbarkeit der Alteration in der Praxis aufgewogen wird); das Tonsystem ist nicht identisch mit den Kirchentonarten; insofern sind die Transpositionsskalen, die Möglichkeit, jeden *modus*,

d. h. jede Kirchentonart, bzw. was noch davon für die Mehrstimmigkeit brauchbar, d. h. unterschiedlich genug ist, in einer abstrakten Halbtonleiter zu transponieren, das hat mit der Modalität nichts zu tun, gewisse, seit Aristoxenus eigentlich geläufige Differenzierungen müßten allmählich auch einmal berücksichtigt werden (die abstrakte Halbtonfolge liegt ersichtlich als zusätzliches, eben abstraktes Ordnungssystem ganz außerhalb des eigentlichen, diatonischen *σύστημα τέλειον* (nebst *synemmenon/diazeugmenon* Tetrachord(en)), was, bekanntlich, jedenfalls wenn man sich schon mit Fragen der Tonalität befassen will, Ptolemaeus dazu veranlaßt, nur mit sieben Transpositionsskalen auszukommen, die er nun nicht auf die abstrakte Halbtonleiter, sondern eben auf das diatonische System als alleiniges Ordnungssystem bezieht, modern formuliert, statt *C dur, Cis dur, D dur ...* gibt es nur *C dur, D dur, E dur ...*; daß man auch damit aller (in modernem Sinne) chromatischen Töne erhält, dürfte klar sein: Ptolemaeus geht es um die nur formale Bestätigung oder Ausfüllung des Begriffs *σύστημα τέλειον*: Da kann oder darf es doch nicht noch eines geben, nämlich das der Halbtonskala (die Praxis hält davon ausweislich der Tafeln von Alypius gar nichts).

Insofern sind Vergleiche dieser Art, wenn sicher auch wunderbar tiefsinnig formuliert, unbrauchbar: Das Mittelalter kennt die Transpositionsskalen nicht, was übrigens zur Frage führt, ob die vorrationale, usuelle *oral tradition* der Melodien das auch so getan hat, d. h. ob etwas wie Abweichungen von der diatonischen Struktur des *σύστημα τέλειον* im *γένος διάτονον* im „Urchoral“ wirklich ausgeschlossen gewesen sein sollten — daß das nicht der Fall ist, hätte, z. B., Fiona McAlpine von G. Jacobsthal erfahren können, um vielleicht ein wenig zum adäquaten Erörtern der Tatsachen angeregt werden zu können: Zu fragen wäre übrigens auch, ob der Umstand, daß sich von den acht Kirchentonarten nur zwei erhalten haben — und das ist völlig unabhängig von den Transpositionsskalen — nicht ein Hinweis darauf sein könnte, daß wirklich signifikante, intervallisch strukturelle Unterschiede innerhalb der diatonischen Leiter nicht in acht Tonarten gefunden werden können. Hinsichtlich komplexer Formelgestalten ist dies natürlich ganz anders: Ist es wirklich auszuschließen, daß die acht Tonarten eher ein formal auf die Melodien aufgezweigtes, formal nach der Anzahl bestimmtes Ordnungssystem sein könnten? Nein, das darf man doch nicht fragen ... man sollte es jedoch, und müßte es, wenn man die Quellen und die dazu vorliegende Literatur beachten wollte.

Klar ist jedenfalls, daß Fiona McAlpines mystifizierende Gegenüberstellung nur als grundsätzliches Nichtverstehen des grundlegenden, und den Geist zu klären geeigneten antiken, z. B. für Konzepte wie ein *wohltemperiertes Klavier* wieder wesentlichen Systems an modalen wie tonalen — im Sinne der antiken *τόνοι/Transpositionsskalen* — Ordnungsprinzipien zu interpretieren ist. Zur Sache wird daher nichts gesagt (und — historisch — nach Aristoxenus dürfte derartiges eigentlich nicht mehr auftreten; dafür wird man „entschädigt“ mit hübschen Melodiebeschreibungen, alle ausgerichtet auf ein Komponieren, das modale, d. h. kirchentonmäßige Merkmale als eigentliche Objekte solchen Tuns verstanden haben muß).

Denn, so klar und geläufig die angesprochene Kompositionsweise des Bezugs auf Gerüsttöne in Greg auch ist — und auch AR ist hier nicht absolut verschieden (ist auch rational notiert!) —, man sollte, es sei wiederholt, bei der Erörterung der Entstehung der Tonartenklassifikation in der und durch die lateinische mittelalterliche Musiktheorie einmal beachten, daß weder Aurelian,

---

noch Regino, aber auch nicht die erste Stufe der *Alia Musica* irgendeinen Hinweis auf die Lehre der *finales* geben. Zum anderen ist zu beachten, daß noch Regino offenkundig nicht imstande ist, melodische Gesamtheiten in Bezug auf einen Schlußton zu verstehen; die Angaben zu *degeneres introitus* jedenfalls machen eindeutig klar, daß Regino eine Melodie nicht nach ihrer melodischen Gesamtheit sehen kann, sondern wesentlich nach Formeln (wie weit da wieder der Abstraktionsgrad über die reine, intuitive Gestaltkenntnis hinausgeht, also nicht nur „ähnliche“ Gestalten gleich klassifiziert werden, ist nicht zu rekonstruieren — eine in Greg auffällig hoch beginnende Melodie ausgerechnet in der plagalen Tonart „beginnen zu lassen“, wie dies Regino tut, schließt eine umfassende tonale Bestimmung einer Melodie etwa nach irgendwie intuitiven Merkmalen intervallisch typischen Verlaufs aus. Vielleicht sollte man dieses Ergebnis z. B. von Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, Heidelberg 2007, deshalb nicht ganz für unbeachtlich halten.

Denn daraus folgt auch: Die Rationalisierung durch oder in vier *finales*, die skalisch festgelegt sind, ist unmöglich zu leisten ohne eben diesen erreichten Grundsatz der Projektion aller Melodien auf die rational definierte Skala — und dies ist vor der *Musica Enchiriadis* und Hucbald (wer auch immer früher liegt) nicht möglich, ausweislich Aurelian, Regino und der ersten Schicht der *Alia Musica*. Soll man das wirklich als unerheblich ansehen? Einfach voraussetzen, daß diese Rationalisierung genau das getroffen hat, was Regino zwar meinen, aber nicht sagen konnte?

Natürlich wird man die Nachweise von O. Gombosi zur Tradition der Vierzahl in der (spätantiken) „Musik“ (deshalb in Anführungszeichen, weil es hier um rein spekulativ assoziative Texte geht) vernachlässigen, wenn man naiv den Rationalisierungsvorgang als letztlich unerheblich voraussetzt, ob dies methodisch gerechtfertigt ist, darf bezweifelt werden: Daß diese Ordnung als abstraktes Prinzip auch spekulative und rein formale Merkmale gehabt haben kann, sollte nicht ganz übersehen werden, daß es auch liturgische, außermusikalische Gründe für die Anzahl geben könnte, ist für den Leser der Beiträge von Baumstark keine völlig fremde und absonderliche Annahme.

Hinzu kommt aber noch ein anderer Sachverhalt: Die *finales* sind in einer Weise einem Symmetrieprinzip untergeordnet bzw. entspringen aus diesem, daß auch von hier die Frage entstehen könnte — natürlich nicht für Fiona McAlpine —, ob bei dem Vorgang der Formulierung von vier *finales* nicht auch spekulativ formalistische Faktoren Wirkung gezeigt haben könnten: Es ist doch auffällig, daß die *finalis* Anordnung der antiken Überlieferung widerspricht, so daß z. B. Hucbald die Diskrepanz zwischen dem von ihm dargestellten antiken *σύστημα τέλειον*, einschließlich der alternativen Tetrachorde, samt dessen Tetrachordordnung und dem mittelalterlichen System des symmetrischen Tetrachords fast nur parataktisch angibt, aber nicht begründet. Daß die *finales* ausgerechnet dem Prinzip der Symmetrie irgendwie ursprünglich gefolgt sein könnten, erscheint schon deshalb als absonderliche Annahme, weil die rationale Struktur von Tetrachorden z. B. Aurelian unbekannt war — nämlich konkret auf konkrete Musik bezogen.

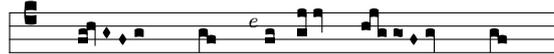
Man kann natürlich ganz naiv, und daher auch recht arbeitserleichternd, einfach voraussetzen: Die Unfähigkeit von Aurelian und Regino, irgendwelche Angaben zu etwas wie einer *finalis* Ordnung zu machen, hat nichts damit zu tun, daß das System als Klassifikationssystem von Melodien Greg von Anfang an beherrscht hat (das setzt natürlich Pfisterer voraus, ebenso natürlich ohne näheren Nachweis, das muß so sein, sonst gibt es Probleme); die Rationalisierung hat eben nur

das in den Melodien „entdeckt“, was bereits darin lag. Wie bereits gesagt, widerspricht dem aber Reginos Unfähigkeit zu Gesamtklassifikationen grundsätzlich (daß er einmal von *Anfang, Mitte und Ende* spricht in Bezug auf die da jeweils potentiell tonal „verwirrten“ Melodien, ergibt nicht etwa den Beweis dafür, daß — was nicht einmal Guido vermocht hätte —, Regino tonale Merkmale, irgendwie abstrakter Art auch in der Mitte kannte, es ergibt sich aus der abstrakt vorgegebenen Ordnung von drei Begriffen). Man darf, und sollte daher auch einmal die Frage stellen, und sie dann, soweit man das kann, beantworten, ob tatsächlich die Melodien vor ihrer Rationalisierung durch die skalische *finalis* Ordnung wirklich genau in dieser Art geistig repräsentiert und ausgeführt worden sein können, also ein Graduale im 1. Ton muß nach einem Introitus im 8. Ton genau eine Quart tiefer enden — schon diese Formulierung dürfte auf Probleme in „vorrationaler“ Zeit hinweisen: Beachten sollte man vielleicht doch, daß die skalisch relative Lage eben der *finalis* nicht denkbar war, denn, ausweislich eben Aurelians und Reginos, fehlten alle Voraussetzungen dafür: Oder kennt Fiona McAlpine eine Angabe in den frühesten Tonaren, die klar zu erkennen gibt, daß der zweite Modus; sich vom dritten durch den Halbton zwischen den *finalis* unterscheidet, und das, obwohl der Begriff des Halbtons gar nicht bewußt sein konnte, keinen Namen hatte und kein Bezeichnetes?

Es darf doch wohl die Frage gestellt sein — und von der offenbar gar nicht seltenen Chromatik wurde in diesem Zusammenhang noch gar nicht gesprochen —, ob die Melodien in einer rein intuitiven, wenn man will *oral tradition*, geistigen und gesanglichen Repräsentation sich jeweils um einen Ganzton oder Halbton der jeweiligen *finalis* hätten unterscheiden können — wenn der Begriff *Halbton* etc. eben noch gar nicht bewußt war! Also, es dürfte doch wohl die Möglichkeit bestanden haben, daß die Melodien jeweils auf Tonhöhen vorgetragen wurden, gesanglich existierten, die gar keine skalisch bestimmten Unterschiede kannten. Ganz unbeachtet lassen sollte man jedenfalls den Umstand nicht, auch wenn in der Literatur bereits mehrfach darauf verwiesen wurde, daß Aurelians erster Rationalisierungsversuch höchst spekulative Züge hat, aber auch, wenigstens bei den „brauchbaren“ Intervallen, konkrete Entsprechungen erkennen ließ (die Quint als charakteristisches Intervall einer charakteristischen Intialwendung gibt es — den Ganzton dagegen als besonders charakteristisch für die beiden Lagen des *tetrardus* zu behaupten, ist, wie ebenfalls schon mehrfach gesagt, unmöglich). Also, Aurelian kommt nicht auf den Gedanken, daß sich die Melodien verschiedener Tonarten durch skalisch verschiedene Lage ihrer Schlußtöne (als Repräsentanten jeweils intervallisch verschiedener „Umgebungen“ von Schlußtönen von Kadenzten) unterscheiden haben könnten — ist das wirklich ohne jeden Belang für die Erörterung der Entstehung des Systems der Kirchentonarten? Wirklich? Fiona McAlpine scheint dieser Meinung zu sein, es sei denn, sie hat die Texte nicht entsprechend gelesen, was für ihre Kenntnis der Sekundärliteratur vielleicht auch gilt?

Jedenfalls kann man hier auch noch die Chromatik heranziehen, also z. B. den Umstand, daß Halbtöne an Stellen erscheinen, an denen sie bei Durchführung der *finalis*-gesteuerten Projektion (d. h. Abstraktion) nicht auftreten dürfen also auch nicht können, denn das Tonsystem und die *finalis* binden jede Melodie absolut: *Quod ut exemplo pateat, in Communione Diffusa est gratia, multi propterea, quod erat incipiendum in .F. uno tono deponunt cum ante .F. tonus non sit.* ..., schreibt Guido im *Micrologus*, also nicht ganz fern jeder Kenntnisnahmemöglichkeit, ed. S.

Somit ist aber auch nicht klar, was eigentlich die *tuba* des 3. Tons sozusagen intuitiv v. Waesberghe, S. 137, 9: Da singen doch irgendwelche Übeltäter statt *F* einen Ganzton tiefer, aber, da gibt es keinen Ganzton (angenehmerweise hat die Comm. keine Parallele in AR):



tu- is: pro-pter- e- a

St. Gallen scheint mit *e* die Fassung von Guido zu meinen (wenn auch *e* nicht ausschließlich auf Tonwiederholungen auftreten muß); andere Hss. wie St. Yrieux (*PM XIII*) oder Benevent (*PM XV*) oder Mont Renaud (*PM XVI*) oder auch Chartres (*PM XI*) lassen nicht erkennen, daß hier irgendeine diatonische Schwierigkeit bestanden haben könnte. Wenn Metz die Zusatzbuchstaben so notiert (*nl* als *non levare* verstanden):



pro- pter-

könnte man *nl* natürlich als Warnung vor einem zu schnellen Sprung nach oben verstehen, was jedoch angesichts des folgenden *a* zum folgenden *pes* nicht gerade notwendig erscheint. Die Möglichkeit, daß Metz *Es F Gc c ...* meinen könnte, ist aber auch nicht völlig auszuschließen, wenn der *pes* eben nicht „nach oben gehen“ soll, sondern mit *Es F* keine tonräumliche Erweiterung vollzieht. Von Interesse ist dabei, daß die Melodie der Comm. im ersten Teil auf den Ton *E* vollständig verzichtet, alle in der Region *GFED* stattfindenden Bewegungen sind Terzsprünge *DF/FD*. In der rational überlieferten Fassung tritt *DEFEDCD DC* nur zum Schluß des vorletzten Abschnitts im Schlußmelisma auf *Deus* auf, um dann noch einmal direkt anschließend gesungen zu werden, in einem *pressus*:



be- ne- di- xit te De- us in ae- ter- num

Die Interpretation der *virga* auf *te* ergibt sich auch aus der andeutungsweisen Diastematie von Chartres. Die Gesamtdisposition ist also für die beiden ersten Teile *D FGa* — also kein Ton zwischen *DF* — und für den dritten Teil *FcC*, also eine Erweiterung des Tonraums um eine Terz nach oben und einen Ganzton nach unten, wobei der Tiefstton hier sogar Abschnittsschluß ist. Der Schlußteil bleibt dann über *F*, dem Schlußton, also *Fabc*, eine Kadenzbildung durch nochmalige Erreichung des Höchsttons (man beachte auch die absteigende diatonische Linie der jeweiligen Neumenspitzentöne, also die übergeordnete tonräumliche Anlage, *Ga caG* — *abaG*, also mit unterer Grenze des Tones *G*, und dann endlich die Lage der *finalis FGaGFG GF*). Diese auffällig den umfangreichsten Abschnittambitus auf den dritten Teil „verteilende“ Disposition könnte also einen Anfang auf *Es* ästhetisch rechtfertigen.

Was daraus allerdings auch deutlich wird: Es ist nicht möglich, die Behandlung der Lage des

Halbtönen in den Melodien als klare Hinweise auf entsprechende tonartliche Klassifikation zu interpretieren, dagegen sprechen schon die vielen Stellen mit *strophici/bi-* oder *trivirgae*, die eindeutig auf den Ton über dem Halbton zu beziehen sind — und zwar in Melodien aller Tonarten. Wer nicht erkennt, daß die rationale Tonartdefinition, eben das Modell der *finales* in ihrer diatonisch skalischen Lage, eine gerade nicht trivial aus der Melodiestructur folgende theoretische, abstrahierende Befreiung von gestaltemäßigen, immer vagen Klassifikationsversuchen darstellt, eine echte Rationalisierung, dürfte die musikhistorische Bedeutung der Rationalisierung nicht einsehen können: Guidos Hinweis darauf, daß die Melodieteile ohne den konkreten Bezug auf den Schlußton tonartlich indifferent sind, darf nicht einfach übersehen werden; das Erscheinen der Halbtöne in den Melodien ist kein ausreichendes Kriterium der tonalen Klassifikation. Aber in Musik kann man viel hineindeuten.

Zieht man potentielle, und auch nachweisbare Chromatik — so natürlich erst nach der Rationalisierung durch das abstrakte Konstrukt der skalisch definierten *finales* bewußt! —, wird deutlich, daß die rationale Halbtonlagerung nicht die der ursprünglich gemeinten Melodien gewesen sein muß: Jacobsthals Erkenntnisse einfach deshalb „großzügig“ zu übersehen, dürfte auch hier nicht gerade zur Erkenntnissteigerung beitragen.

Daß in diesem Fall explizit genannter, und nicht emendierbarer, auch nicht für emendierenwert gehaltenen Chromatik aber Guidos Meinung notwendig die ältere, richtige Fassung darstellen müßte, wird man wohl nicht voraussetzen wollen: Die Möglichkeit von Chromatik ist eben nachgewiesen — wie das, könnte man im „naiven Fall“ fragen, wenn die betreffenden *cantores*, die offenbar singen können, da einen Ganzton unter *F* singen, wie kann es dann diesen Ton, also *Es*, gar nicht geben?

Die triviale Antwort auf diese Frage dürfte klar machen, daß die Annahme, die Melodien und ihre, erst im Frankenreich nachweisbare (für Pfisterer sind offenbar wieder einmal die Quellen verlorengegangen) Klassifikation nach acht Klassen hätte genau die Struktur beinhaltet, die dann in der rationalen Darstellung durch die *finalis* Lehre „sichtbar“ wird, euphemistisch als wissenschaftlich naiv anzusehen ist: Die *cantores*, die Aurelian als seine „Vorgänger“ bezeichnet, kannten keine rationalen skalischen Strukturen, die haben also, so darf, muß angesichts der belegten Fälle von Chromatik gefolgert werden, ihre Töne so gesungen, wie sie durch ihre *oral tradition* gestaltemäßig vorgegeben waren — man darf hier das Gedankenexperiment machen, daß etwa Alypius im Jahre 800 nach Metz gekommen wäre, um, wie Bela Bartok später in anderen Regionen, die für ihn sicher fremden Melodien aufzuzeichnen, nämlich mit den Mitteln der Transpositionsskalen und der *γένη*. Dann könnte es sehr gut geschehen sein, daß eine Melodie des *πρωτος* auf gleicher (skalisch wie absoluter) Tonhöhe wie eine des *τετράρδος* erklingen ist — denn, es sollte doch vielleicht nicht allzu schwierig sein, sich vorzustellen, daß die *prisci cantores*, von denen Aurelian, nicht ohne Respekt, spricht, weder das *σύστημα τέλειον*, noch die *γένη*, ja nicht einmal das System der 15 *τόνοι* gekannt oder gar gewußt haben, also konnten sie auch nicht auf die Idee gelangen, daß die Melodien diatonisch gesehen eventuell chromatisch (im modernen Sinne!) waren, d. h. im Sinne von Alypius gelegentlich *μεταβολαι κατὰ τούς τόνους* oder *κατὰ τὰ γένη* unterworfen waren! Sie haben die Melodien nach gestalthaften Merkmalen gesungen, nicht auf die Skala des *σύστημα τέλειον* im *γένος διάτονον* projiziert gedacht — das haben offensichtlich noch zur Zeit von Guido

---

viele *cantores* auch nicht gemacht, also, *horribile dictu* für jeden rationalen *cantor musicus*, ohne jeden Skrupel den Ton *Es* gesungen, obwohl es den — für die Theorie! — gar nicht geben konnte! Soll man diese Sachverhalte wirklich, zur Ersparnis von Denkaufwand, ignorieren?

Wer die, vom rationalen Standpunkt her, und nur der hatte die Zukunft, geniale, grundlegende und epochale Idee hatte, eine abstrakte und vollständige rationale Erfassung aller Melodien in acht Klassen durch ihre Festlegung auf die Skala mithilfe der *finales* zu formulieren, wissen wir nicht (erstes, und dann bereits vollendetes Beispiel ist das *Dasia*-System und Hucbalds Schrift). Daß sie eine hochgradig schöpferische Idee war, nicht eine triviale Wiedergabe eines trivialen Sachverhalts, dürften die angegebenen Quellenaussagen und Sachverhalte vielleicht doch (endlich) einmal klarmachen können: Sie verbieten die Vorstellung, daß Aurelian seine Melodien durch ihre Projektion auf die Skala geistig repräsentiert haben könnte, sie machen auch klar, daß diese Projektion nicht ohne die, vorher nicht mögliche, Konzeption von *finales* in der „symmetrischen“ Tetrachordordnung denkbar oder ausführbar war. D. h.: Die Erfindung der *finales*, der Töne eines absolut gesetzten symmetrischen Tetrachords (was ist da wohl *symmetrisch*? das findet man leicht selbst) kann nur Ergebnis einer höchst abstrakten, hinsichtlich der Zuordnung der (Grund-)Zahl *vier* zu einer Struktur der rationalen Skala nicht notwendig nicht spekulativen geistigen Arbeit gewesen sein: Die Zahl *vier* ist auch für Aurelian wesentlich, sein Ansatz ist absurd, was jeder schnell merken wird, der ihn in größerem Umfang durchzuführen versucht (dem 1. Autor der *Alia Musica* ist das noch nicht aufgefallen) — wo gab es noch die Zahl *vier*, naheliegend im Tetrachord, daß es sich da um vier Töne, zudem noch die grundlegenden des ganzen Systems handelt, dürfte jedem aufgefallen sein, der Aurelians „Traum“ zu verwirklichen versucht hat: Das Tonsystem besteht aus Tetrachorden, vier Töne gab es, nach der rationalisierenden Gesichtssicht von Boethius ursprünglich, *diatessaron, quae latine appellatur ex quattuor* (die Beantwortung der Frage, wo die Formulierung herkommt, sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen?), ist die erste Konsonanz, Tetrarchen gibt es, und was noch sonst: Die Heranziehung des Tetrachords zur Rationalisierung der Tonartenklassen lag also auch rein spekulativ (nachdem es mit den vier Grundintervallen wirklich nicht „gehen“ konnte) nahe. Die Aufgabe einer Rationalisierung der Melodien nach den, bereits „vorrational“ durchgeführten acht Klassen, von denen jeweils zwei, seit dem Alchvine zugeschriebenen Text wohl auch tonräumlich im — späteren — Sinne von plagal und authentisch zusammengehören, war also nicht einfach eine triviale Übertragung der Melodien in „ihre“ Töne, sondern überhaupt erst die Bestimmung nach *finales* in skalischer Anordnung. Daß sich Melodieklassen nach diatonischen Merkmalen, abstrakt, voneinander unterscheiden und nicht vornehmlich oder ausschließlich einmal nach Formelgestalten, z. B. initialen und kadenziellen Wendungen, zum anderen nach konventionell zugeordneten Psalmformeln, scheint für den an das Ergebnis von Guidos Arbeit gewöhnten modernen Deuter (beiderlei Geschlechts natürlich, wenn dies dabei eine wesentliche Rolle spielen sollte, was Verf. bei sich noch nicht bemerken konnte) fast schon unvorstellbar zu sein. So sehr ist Guidos Systematik zur zweiten Natur geworden, daß seine historische Entstehung und die methodische Notwendigkeit, aus den wenigen Hinweisen auf ihre Zeitgebundenheit zu achten und sie nicht einfach auf frühere Zeiten anzuwenden bzw. bei ihrer Verwendung sich der metaterminologischen Natur einer solchen Anwendung bewußt zu sein, offenbar nicht mehr

---

einfallen kann.

Man wird also die Idee, die Melodien nach der Lage ihrer Schlußtöne auf der Skala, und zwar, dem Postulat der abstrakten Anzahlsystematik entsprechend, in einem Tetrachord zu klassifizieren, nicht einfach als identische Wiedergabe der intuitiven Vorgabe interpretieren können: Die Melodien können nicht in solcher Weise unterschieden worden sein; und daß allein die jeweils skalisch diatonische Struktur von Initien oder Kadenzen jeweils eindeutig — und das noch unter Absehung von den sicher bei weitem nicht mehr vollständig erfaßbaren Fällen von Chromatik — die tonartliche Klassifikation geleistet haben könnte, wäre eine absonderliche Annahme: *Ga aF aG GaG G* lautet ein Schluß eines Introitus des 8. Tons, *D DECD D DED D* die eines Int. des 1. Tons — und das soll eine klare Unterscheidungsmöglichkeit der tonalen Klassen begründet haben?

Und es gibt zahlreichen Beispiele von „wandernden“ Formeln, wie sie die hier angesprochene „*oriscus*-Formel“ darstellt, so daß man Guidos Hinweis nicht einfach als Unfug beiseite schieben, d. h. unbeachtet lassen sollte: Teilstrecken von Melodien aus Greg sind rein von der diatonisch intervallischen Struktur her gesehen, auch unter Einbeziehung von Kadenzen tonal wohl nicht gerade trivial zu „verorten“. Hier gelten die Unterschiede der Formelgestalten (und die angesprochenen Konventionen der Koppelung mit einer bestimmten Psalmodieformel) als wesentliche Faktoren, die auch und gerade intuitiv herangezogen worden sein müssen. Zu beachten wäre dabei noch, daß der angesprochene Faktor für eine tonale Klassifikation, die Konvention der Zuordnung zu einer psalmodischen Formel (in den Komplexformen), noch nach Aussage der *Commemoratio brevis* Ergebnis auch einer Reduktion der verfügbaren Formeln dieser Art darstellen muß: Die *Commemoratio brevis* kennt von diesen Formeln mehr als die vom Gradualbuch mitgeteilte Tradition — auch kein Hinweis auf vielleicht erhebliche Veränderungen des Melodierepertoires bei der und durch die Rationalisierung? Diese war eben nicht „einfach“ — wer von den neueren MusikwissenschaftlerInnen würde eine solche Leistung erbringen können! — die intervallische Rationalisierung, sondern auch die Leistung einer rationalen Klassifikation nach Tonartenklassen; hierzu war die Idee von *finalis* das, von der intervallischen Struktur der Melodien her gesehen ausweislich der Rudimente bezeugter Chromatik keineswegs triviale, sondern mit spekulativen, systematisch formalen Mitteln gewonnene Mittel.

Aber natürlich stellt sich hier auch die Frage nach der eigentlichen Natur der Paarungen, authentisch und plagal: Die müssen doch irgendwie hinsichtlich modalen, also intervallischer Struktur in Bezug auf die jeweilige *finalis* vergleichbar gewesen sein, schon in „vorrationaler“ Zeit. Wäre dies wirklich eine so triviale Annahme oder Voraussetzung, wäre unverständlich, warum sich Regino darüber aufhalten kann, daß Melodien *degeneres* seien, wenn ihr Anfang plagal, ihr Ende aber authentisch sein solle — bei, für die Zeit vergleichbarer, identischer intervallischer Struktur, z. B. „um“ die *finalis* „herum“, wäre eine solche Qualifikation unvorstellbar, sind doch, in rationaler Zeit, die Melodien ausschließlich durch den Lageunterschied bestimmt, hinsichtlich der intervallischen Kontextbedingungen bei Kadenzen aber identisch. So einfach, wie es die rationale Überlieferung darzustellen scheint, dürfte also auch die Paarung nicht zu erklären sein. Warum, darf gefragt werden, fehlt in den frühesten Ansätzen reflektorischer Art über die Tonartenklassifizierung jeder entsprechende Hinweise, auch der im Alcuin zugeschriebenen Text ist nicht gerade

---

klar zu verstehen. Auch hier ist also nicht auszuschließen, daß die Zuordnung zu jeweiligen Paaren von Klassen, also authentisch und plagal, schon in vorrationaler Zeit erhebliche formalistische Merkmale aufgewiesen haben kann; so trivial kann nicht einfach die rationale Definition auf die älteren, vorrationalen Zeugnisse übergestülpt werden.

Daß die Kriterien bekannt seien, die in vorrationaler Zeit, also zur Zeit der frühesten Tonare, aber auch noch Aurelians, zur jeweils paarigen Klassifikation von Melodien geführt haben, kann nur der voraussetzen, der die Natur des musikalischen Denkens in dieser Zeit, also die Aussagen der Texte unbeachtet läßt und einfach die moderne Definition für außerhistorisch, für allgemeinverbindlich erklärt (vgl. zu diesem methodischen Irrtum auch den Anhang zu Atkinsons neuestem Beitrag). Die intervallisch strukturelle Insignifikanz der byzantinischen Intonationsformeln ist bekannt, das gilt auch für die, die der Westen rezipiert hat — daß deshalb die intervallischen Strukturen maßgeblich für die Klassifizierungen der Tonarten in vorrationaler Zeit gewesen sein müßten, ist offensichtlich eine unbrauchbare, falsche Voraussetzung.

Auch Verf. ist nicht fähig, die vorrationalen Klassifikationskriterien zu erkennen, nicht einmal die, die zu den Paarungen führen, also authentisch bzw. plagal, wie überhaupt für diese Zeit diese Paarung nicht gerade nicht chimärische Züge hinsichtlich innerer Begründung trägt. Daß man deshalb jedoch einfach die strukturell formalen, nur durch Bezug auf die diatonische Skala überhaupt formulierbaren Kriterien der rationalen Zeit einfach auf die frühere, zu entsprechenden Formulierungen unfähige Zeit übertragen könne, sieht Verf. nicht als methodisch gerechtfertigte Voraussetzung an: Hier bestehen erhebliche und sogar echte Probleme, die z. B. nach eventuellen, rein gestalthaft beschreibbaren Kriterien fragen lassen könnten und müßten: Damit ist nicht gesagt, daß die Melodiekonturen nicht in die Systematik der  *finales*  mehr oder weniger gut gepaßt haben könnten, die Möglichkeit erheblicher intervallischer Veränderungen durch und in diesem Vorgang ist jedoch auch nicht auszuschließen, die Ergebnisse von Jacobsthal jedenfalls lassen nicht erkennen, daß das nicht der Fall gewesen sein könnte. Daß die Bestimmung von  *finales*  auf einem symmetrischen Tetrachord als abstraktes Klassifikationskriterium „natürlich“ in dem Sinne gewesen sein müsse, daß die Melodien auch in vorrationaler geistiger Repräsentation gar nicht anders gewesen sein könnten, ist jedenfalls ausweislich Aurelians Text auszuschließen, daß auch dieses System von spekulativen und formalistischen (z. B. Anzahl und Tetrachord, Symmetrieeigenschaft) Faktoren mitbestimmt gewesen sein kann, ist doch ebenfalls nicht stillschweigend auszuschließen, ja höchst wahrscheinlich — das gilt auch dann, wenn man die offenbar schnelle Verbreitung des  *finalis* -Prinzips beim Rationalisierungsvorgang beachtet (oder ist Guidos Zeugnis einer weit verbreiteten „Variabilität“ der Notierung von Melodien bei einzelnen  *cantores*  oder Notatoren als Zeugnis dafür zu interpretieren, daß die  *finalis* -Lehre zunächst nur in Zentren dominant wurde und die Theoretiker die Allgemeinheit nur so erscheinen lassen — weil es von vielen, sicher auch gesangstüchtigen liturgischen Orten keine Theoriezeugnisse gab, wo dann anders, vorrational auch noch in rationaler Zeit, gesungen wurde?), so einfach scheinen also auch hier die Vorgänge nicht gewesen zu sein.

Den Vorgang der Rationalisierung als triviale „Übertragung“ von Melodien in „ihre“ ganz natürliche rational, skalisch diatonische Struktur anzusehen bzw. als Problem gar nicht sehen zu wollen oder zu können, kann damit nur als Zeichen für ein völliges Nichtverstehen der musikwelthi-

ausgezeichnet haben muß: Ist mit Sicherheit auszuschließen, daß hier das Gefühl *Halbton darunter* alt gewesen sein kann — in klaren Intervallspecies haben die von Aurelian genannten Sänger mit Sicherheit nicht gedacht, nicht denken können, weil er es auch noch nicht kann, was auch für Regino, im Gegensatz zu Hucbald, gilt; damit aber ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß erst systematische, nämlich skalisch rationale Betrachtung Autoren wie den der *Commemoratio brevis* zur Normalisierung der *tuba* des 3. Tons auf *h* veranlaßt haben könnte — dies sei hier nicht einfach behauptet, notwendig erscheint jedoch, daß man sich solche Möglichkeiten jederzeit vor Augen hält: Die *Commemoratio* ist keinesfalls naiv als Zeugnis der ältesten Stufe des Chorals anzusehen, sie ist Produkt und Faktor der bereits vorher geleisteten grundsätzlichen Rationalisierung; ein geistiger Vorgang, den man angesichts des Abstands zwischen Regino und Hucbald vielleicht nicht einfach als irrelevant bei Seite stellen kann.

Das Argument, daß Benevent Spuren einer — angeblich — älteren Tradition des „jüngeren“ Rezitativs auf *c*, nämlich, uralte, auf *h* in der Meßpsalmodie des 3. Tons aufweist, deshalb die Beneventanische Überlieferung von Greg — zusammen mit einem in den *zweiten Rang* zurückgetretenen genuin Beneventanischen Choral! — die Melodiegestalt schon vor 800, also lange vor Walafrieds Zeugnis!, wiedergeben müsse, hat nicht die Stringenz, die man erwarten müßte, um gegen die Tatsache der Überlieferung von Greg in Benevent von Anfang an in diastematischen Neumen, wirklich vom Uralter überzeugt sein zu können, d. h. den (dann notwendig vorauszusetzenden) totalen Verlust von Beneventanischer Notation um 900 und davor ausreichend erklären zu können. Feststeht allein, daß die Beneventanische Überlieferung des Chorals nicht vor Ende des 10. Jh. einsetzt und belegbar ist. Aber natürlich, totale Verluste kann man immer voraussetzen, ob dies allerdings eine wissenschaftlich adäquate Methode ist, muß jeder selbst entscheiden.

Wenn man das nicht will, und der Quellenlage folgend, von einer rein mündlichen Überlieferung in Benevent ausgehen wollte, die dann erst kurz vor 1000 neu die Notenschrift rezipierte, dann müßte, abgesehen von den oben angedeuteten Kontextproblemen, erklärt werden, warum der doch notwendig seit 800 in *den zweiten Rang* abgestiegene genuin Beneventanische Choral noch ausdrücklich verboten werden mußte — oder hängt das vielleicht doch damit zusammen, daß man Greg zusammen mit der zur Zeit modernsten Notenschrift übernahm? Daß man dabei die Formel der Meßpsalmodie des 3. Tons mit *h* „statt“ mit *c* übernommen haben könnte, ist ausweislich der Zeit eben nicht auszuschließen; so lange die *Commemoratio* überliefert wird, ist die Möglichkeit einer entsprechenden Rezeption nicht einfach als unmöglich auszuschließen; so einfach zu lösen sind die Probleme also nicht.

Vor allem aber wäre, was Pfisterer natürlich nicht tun kann, die oben angedeutete systematische Vereinheitlichung von Rezitationen z. B. in Tractus des 8. Tons auf *h* und *c* (natürlich an verschiedenen Stellen, damit Pfisterer nicht die Behauptung aufstellt, Verf.

---

storischen Dimension eben dieses Rationalisierungsvorgangs interpretiert werden. Auch Fiona McAlpine scheint dieses Nichtwissen exemplarisch darzustellen, wenn sie für Aurelian offenbar ganz selbstverständlich ein entsprechendes Denken voraussetzt.

stelle sich gleichzeitige Rezitation auf beiden Tönen vor, obwohl natürlich das ominöse Langobardische Organum Derartiges nicht von vornherein ausschließt, wird es doch mit Wolfsgeheil verglichen) allein auf *h*, zu beachten: Hier liegt eine Systematisierung vor, die durchaus von theoretischen Gesichtspunkten her bestimmt sein kann — und eine Rezeption von Greg in Benevent im 10. Jh. also in der Zeit, in der auch in Italien Theorie, und dann gleich auf höchstem Niveau, erscheint, ist mit einer solchen Rationalisierung voll kompatibel! Es gibt also ausreichende Gründe, Pfisterers Erneuerung einer sehr alten These mit einer gewissen Skepsis zu begegnen, bzw. zu erwarten, daß er seine tiefen und übergreifend hohen Gedanken vielleicht doch für einfachere Gemüter etwas besser zu begründen sucht, was für einen Wissenschaftler seiner Selbstachtung kaum Schwierigkeiten bereiten dürfte.

### 1.1.2.3 Chromatik und gestaltmäßige Eindeutigkeit der Choralmelodien

Deshalb aber wäre auch die korrekte Folgerung von Pfisterer hinsichtlich der Lösung „falscher“ Chromatik noch näher zu konkretisieren, ib., S. 22: ... *daß die Diastematik der Melodien schon zum Zeitpunkt der ersten Korrekturen tongenau fixiert war. Die Beobachtung, daß die Mehrheit der überlieferten Fassungen ... auf eine gemeinsame Urfassung rückführbar ist, zeigt, daß die Melodieüberlieferung zunächst einheitlich war und erst durch die Korrekturen aufgespalten wurde. Da eine diastematische Aufzeichnung ... eine Einpassung der Melodie in das Tonsystem, d. h. ... eine Korrektur voraussetzt, ergibt sich: Töne, die man nicht schreiben kann, können nicht schriftlich überliefert worden sein, die Verbreitung der einheitlichen Diastematik der Melodien muß vor der Verschriftlichung der Diastematik stattgefunden haben. ...* Die etwas ungewöhnliche Verwendung des Wortes *diastematisch* macht gewisse Verständnisschwierigkeiten, denn angesichts der Opposition in Anwendung auf die Notationen müßte man als Gegenteil von *adiastematischen Melodien* ausgehen, was auch immer das sein sollte; daß die ursprüngliche Choralmelodik ein Durchheulen gewesen sein sollte, scheinen aber nicht einmal die Vertreter der *oral tradition* anzunehmen, auch die scheinen vorauszusetzen, daß es sich im Aristoxenischen Sinne beim Choral um Musik gehandelt hat (im Gegensatz allerdings dazu steht Morents kühne These). Vielleicht sollte selbst ein großer Denker bei Aufstellung einer neuen Terminologie beachten, daß *διάστημα* den Tonabstand bezeichnet, womit natürlich noch kein Tonsystem definiert wird, das jedenfalls ist dann, wie man von Aristoxenus erfahren kann, zwar natürlich durch Intervalle bestimmt, aber doch durch Intervalle in ganz bestimmter Folge und sozusagen „Auswahl“ aus allen möglichen Intervallen; d. h. daß *διάστημα* ein elementarer Begriff ist, das Tonsystem jedoch dem Namen entsprechend eine komplexe Ordnung darstellt, was man differenzieren sollte. Und, es sei nochmals bemerkt, was und wie das Tonsystem eines, anzunehmenden „Urgreg“ gewesen sein kann, ist nicht mehr zu erkennen, d. h. welche *διαστήματα* — intuitiv! — als natürliche Folge empfunden die Melodien bestimmt haben, ist nicht mehr zu rekonstruieren: Es darf doch gefragt werden, ob die verschiedenen „Modulationszeichen“ in mittelbyzantinischer Notation hinsichtlich ihres Bezeichneten auf „tonale“ Strukturen bezogen gewesen sein könnten, die

in einem „Urgreg“ vielleicht Parallelen gehabt haben. Insofern ist also durchaus nicht auszuschließen, daß ein „Urgreg“, d. h. die Gestalt der Melodien, wie sie vor Aurelians Schrift gesungen wurden, durchaus Töne gehabt haben kann, die *man nicht schreiben*, d. h. natürlich im Sinne des adaptieren *σύστημα τέλειον* im *γένος διάτονον* nicht erfassen konnte — Pfisterers nicht gerade klar differenzierende Formulierung jedenfalls läßt nicht erkennen, daß die diastematische Notierung unabdingbar an dieses abstrakte, vorgegebene Tonsystem gebunden war, obwohl gerade das der Fall ist: Die *diastematische* Notation ist nicht nur durch Intervallnotation bestimmt, sondern auch, und wesentlich durch ein vorgegebenes Tonsystem!

Man könnte das Experiment machen, die Notation von Hermann auf einen Choral vor der Anwendung des genannten Tonsystems angewandt zu denken — daß da mit Sicherheit die gleichen Intervalle notiert worden wären, wie nach der (für den Choral so verstanden) absolut verbindlichen Rezeption des antiken Tonsystems (natürlich ohne die *τόνοι* und die beiden anderen *γένη*) hält Pfisterer offenbar für methodisch nicht notwendig nachzuweisenswert. Hermann selbst ist natürlich dem genannten antiken System verpflichtet (vor allem der *species*-Systematik).

Zu fragen wäre, ob der Erfinder der *Dasia*-Notation, der offenbar des Glaubens war, das etwas komplizierte antike System, das er gekannt haben muß, durch eine „Patentlösung“, nämlich immer gleiche Tetrachorde in immer gleicher intervallischer Folge, „genial“ zu ersetzen, was bekanntlich zu gewissen Problemen schon in der Darstellung der Oktaven in der *Musica Enchiriadis* führen mußte, den Choral intervallisch insgesamt wirklich in weitestgehend der Form erlebt bzw. gesungen haben kann, wie sie der von Pfisterer nur angedeuteten Rückführbarkeit aller Melodien auf eine Urform in rationaler Notierung entspricht bzw. entsprechen würde. Hätte er nicht sofort merken müssen, zu welchem Unsinn sein „Patenttonsystem“ führen muß? Guido und Hermann merken das sozusagen sofort — weil sie den Choral anders gehört haben, oder weil sie das vorgegebene *γένος διάτονον* im *σύστημα τέλειον* übernommen haben (ein anderes war theoretisch und rational definiert nicht verfügbar)? Dies dürfte eine rhetorische Frage sein.

Die Frage, ob sich der Choral schon ursprünglich nach diesem Tonsystem „ausgerichtet“ hat, ob er stärker, wie man z. B. für den mittelbyzantinischen Kirchengesang annehmen muß, Chromatismen gehabt hat, die dann durch Ausrichtung an dem antiken Tonsystem emendiert werden mußten, scheint angesichts Jacobsthal nicht unbeantwortbar zu sein: Auch wenn, natürlich, die Emendationen sekundär auf den Choral angewandt wurden, ist doch ihr Objekt, „falsche“ Chromatik nicht erst durch diese Emendierungen in den Choral gekommen, sondern ist offensichtlich von Anfang an Teil des, intuitiven, Tonsystems des Chorals gewesen. Damit aber sind *diastematische* Unterschiede zum rational notierten Choral unausweislich vorauszusetzen. Aber auch die Frage der Lage von Rezitationstönen erscheint nach den vorgetragenen Andeutungen nicht immer völlig klar. Notwendig wäre also zunächst einmal doch wohl eine umfassende Klassifizierung von Varianten, bevor man diese alle einfach als irgendwie sekundär bezeichnen will — und kann.

Die adiastematischen Notierungen stimmen so weit mit der rationalen Überlieferung

überein, daß man die Kontur als weitgehend gleichartig bewerten kann; Varianten wird man ebenfalls zunächst einmal vollständig sammeln müssen, um dann die notwendigen Klassifikationen zu leisten — für die „Chromatik“ besteht hier ein, vielleicht doch nicht so völlig irrelevanter Ansatz. Wie jedoch die intervallischen, oder schöner klingend *diastematischen*, Relationen in jedem Fall gewesen sind, würde Verf. nicht so einfach als trivial voraussetzen. Natürlich ist methodisch auch zwischen der Nutzung der Potenzen des antiken Akzentsystems zur raumanalogen Repräsentation melischer Verläufe in der Neumenschrift und einer rational diastematisch konzipierten Notation, wie der letzten Stufe der nordfranzösischen Neumenschrift, zu unterscheiden: Die Notation von Chartres nutzt die Raumanalogie in sehr viel weiter entwickelter Form als etwa Metz oder St. Gallen, sie ist in einem, sogar noch jetzt nutzbaren Ausmaß raumanalog.

Diastematisch im Sinne einer rationalen, durch die Voraussetzung eines abstrakt definierten Tonsystems ist sie natürlich nicht — d. h. daß sie, von sozusagen allgemeinen Varianten gegenüber anderer Überlieferung natürlich abgesehen, durchaus Chromatismen enthalten könnte, die später emendiert, oder vielleicht „stillschweigend“ ausgemerzt worden sind, im letzteren Fall eben nicht mehr rekonstruierbar. Auch hier erscheint eine Differenzierung der verschiedenen Phänomene methodisch sinnvoll. Zu beachten ist, daß die endgültige Rationalisierung, d. h. auch die rationale Diastematik der Notation schon in dem Sinne ein komplexer Vorgang war, als nicht nur die elementaren Intervalle in Chormelodien rational intervallisch „ausgemessen“ worden sind, sondern die Erlernung dessen, was *intervalla* sind, mit der Rezeption auch des genannten antiken (Teil-)Tonsystems verbunden war. Dennoch sollte man die jeweiligen Begriffe bzw. ihr Bezeichnetes klar differenzieren, schließlich ist man auch heute noch Erbe des Aristoxenischen Konzepts.

Kann man aus der Folge *punctum punctum+quilismapes+virga punctum ...* im Int. *Omnia, quae* in der Notation von St. Gallen auf *quia peccavi* folgern, daß die diastematisch rationale Notierung *F EFGa G ...* das von St. Gallen Gemeinte wiedergibt (Metz kann keine Aussage machen; Chartres scheint bei *peccavi* bis *E* nach unten zu gehen), so wird man folgern können, daß hier nicht die diatonische Struktur der konturmäßig identischen „*oriscus*-Formel“ (z. B. *Gahc h h ...*), wohl aber eben ihre Kontur, gemeint ist, also nicht der sonst übliche Halbton<sup>92</sup> — was aber soll man schließen, wenn, wie oben bemerkt, ein *frangulus* auf dem rational als *a* überlieferten Ton notiert wird, wenn z. B. in der Comm. *Tu mandasti* auf *utinam* „rationales“ *ab* durch *frangulus*<sup>93</sup> (in Metz und St. Gallen), *bc*

<sup>92</sup>Wobei wieder zu beachten wäre, daß in der hinsichtlich der Relation von Rezitationston und „überbietendem“ Initium bekannten Initialwendung des 1. Tons, ... *Dab a a ...*, vgl. etwa den Int. *Iustus es*, kein *oriscus* verwendet wird, trotz des ausreichend klar überlieferten Höchsttons *b*.

<sup>93</sup> Bewertet man das offensichtlich mit dem Halbton verbundene Auftreten des *frangulus*, z. B. in der Comm. *Petite* auf *quaerite* in den Tönen *F EF D*, stellt sich die Frage, vor allem in Hinblick auf die mittelbyzantinische Notation, ob damit schon vor der Rationalisierung ein Ansatz zu einer notationsmäßigen Differenzierung zwischen Halb- und Ganzton-*pes* vorliegen könnte — daß es ausreichend zahlreiche Belege für die Notierung von Halbtonschritten mit „normalen“ Neumen,

aber klar durch *pes* notiert wird?

Und ist man sich sicher, daß die Notierung im gleichen Int. auf *et mandatis tuis non obedivimus* mit *G ah h h c a a a ...*, also Rezitation auf *h* und dann nach Akzentbeachtung durch *c* auf *tuis* auch ursprünglich so gemeint war — Chartres jedenfalls notiert so, daß man an eine Rezitation durchgehend auf *h*, mit Ausnahme der Akzentbeachtung als Gemeintes folgern muß (übrigens ein schönes Beispiel für Wechsel der Rezitationslage). Ist wirklich klar, wie hier ein einheitliches ursprüngliches „Urgreg“ gesungen haben muß? Ganz so trivial also muß die intervallische Struktur der Melodien nicht der „modernen“, rationalen Überlieferung entsprochen haben.

Natürlich weist das Auftreten der *strophici* und *bi-* bzw. *trivirgae* an durchgehend skalisch diatonisch gleichen Stellen, nämlich auf den Tönen über Halbton in der diatonischen Skala, darauf hin, daß das diatonische System auch in der „Urfassung“ bestimmend war, denn sonst könnte man häufigeres Auftreten dieser Neume auch auf anderen Tönen, „falscher“ Chromatik, erwarten — allerdings bleibt die Frage, ob, nachdem mit der in *Musica Enchiriadis* und von Hucbald wie Remy grundsätzlich erreichten (diatonisch bestimmten) Rationalität schon adiastematische Notierungen, wie die von Hartker, von dieser Rationalität bestimmt gewesen sein könnten, nicht als diastematische Notationen, wohl aber als Notationen, deren Gemeintes als diatonisch im oben angesprochenen Sinne verstanden worden ist — immerhin setzt die vollständige Notierung von Melodien zeitlich nicht sehr getrennt von diesen ersten Rationalisierungsansätzen ein; auch hier besteht wieder ein „Ausbreitungsproblem“.

Daß die adiastematische Neumenschrift in Anwendung auf liturgische Melodien an sich wesentlich älter war als die Rationalisierung, ergibt sich aus Aurelians Gebrauch des Wortes *nota* in eindeutigen Zusammenhang, aber auch aus Hucbalds *consuetudinariae notae* (man erfährt dankbar von Atkinson, vgl. 3.1 auf Seite 1217, S. 158, daß Hucbald dafür ein Zeuge sei, daß die Neumenschrift in ihren regionalen Ausprägungen schon im 9. Jh. erfunden worden sein müsse, wer hätte das gedacht? daß Hucbald die Idee zu *notae* von Boethius direkt, allerdings funktional verändert übernommen hat, scheint Atkinson dabei ebensowenig zu interessieren wie die Literatur zu diesen Fragen).

Zu fragen wäre also, ob aber die konsequente Totalnotation nicht nur von einzelnen Melodien, sondern deren Gesamtrepertoires eventuell in zeitlichem und inhaltlichem Zusammenhang mit der erreichten Rationalisierung gestanden haben könnte: Reginos *theo-* also *pedes* als Opposition zum *frangulus*, gibt, daß der *frangulus* keine eigene liquescente Form hat, d. h. durch sie ersetzt werden kann, und schließlich, daß er in Komplexneumen, d. h. hier Neumen, die drei und mehr Tonstufen als Bezeichnetes haben, nicht verwandt wird bzw. kein eigenes Zeichen erhalten hat, spricht gegen eine solche Annahme. Dies zwänge dazu, das Bezeichnete des *frangulus* nicht notwendig im Halbtonschritt nach oben, sondern etwa in einem damit aber eng verbundenen Zusammenhang zu erklären. *Strophici* beinhalten zwar mit Sicherheit ebenfalls irgendeinen Bezug zum Halbton, sind aber gleichzeitig durch eine, so zu umschreibende eigene Aufführungsmanier charakterisiert, die wieder mit dem Halbton zusammenhängen muß — so jedenfalls wäre die Deutung des Bezeichneten sinnvoll.

retische Schrift dürfte hier einen Hinweis geben, weil er noch nicht rational denken, wohl aber vollständig neumieren kann. Damit dürfte das Argument der *strophici*, wie oben angedeutet, den genuin diatonischen Charakter von Greg bestätigen — was gelegentliche Chromatik jedoch nicht ausschließen kann, denn partiell ist diese wenigstens eindeutig nachweisbar, und zwar bis in die Zeit von Johannes Cotto; ein Zeichen einer erstaunlichen Beharrlichkeit von „vorrationalen“ Merkmalen der Melodien. Diese Probleme seien hier aber nur angedeutet, als Hinweis darauf, daß auch hier eine erhebliche Komplexität vorliegen dürfte.

Daß die „Kontur“ im Wesentlichen sehr ähnlich war, ergibt sich aus der erwähnten Parallelität von adiastematischer und diastematischer Notation. Daß gerade diese, allerdings erst noch genauer zu belegenden, Armut an wesentlichen Varianten ebenso wie die Gleichförmigkeit der rationalen Überlieferung ein Problem darstellt, das kaum durch die einfache Voraussetzung einer identischen, einmaligen Urfassung von Greg, die durch die Rationalisierung so gut wie nicht affiziert worden sein darf, zu lösen ist, läßt die These von Levy so angenehm erscheinen; daß ihr die historische Verifizierbarkeit recht deutlich abgeht; dennoch, nicht die auftretenden Varianten, sondern die erstaunliche Gleichartigkeit der Überlieferung von Greg ist das eigentliche Problem.

Hier dürfte kein Gegensatz der Meinungen bestehen. Pfisterer meint also die Festigkeit der Melodiegestalten, die zumindest „konturhaft“, weitgehende, und darin auch so erstaunliche Einheitlichkeit, die nur die *oral tradition* Dogmatik bezweifeln kann — ein Blick in Aurelians Buch zeigt klar, daß er sich auf feste Melodiegestalten bezieht, auch wenn er dies natürlich noch nicht im Sinne der diastematischen Neumenschrift, also mit Hilfe der skalisch rationalen Theorie formulieren kann. Auch Aurelian ist ein Zeuge für die Unbrauchbarkeit dieser Lehre einer, objektiv nie klar bestimmten Vagheit der liturgisch gebrauchten Melodien (man hat zumindest die Aufgabe, jede einzelne Variante als mögliche, gestalthaft so und nicht anders gemeinte Formung anzusehen).

Auch die Behauptung, daß sich, offenbar ganz einfach, die Melodien, wohl nur von Greg, leicht auf eine Urfassung zurückführen lassen, macht gewisse Schwierigkeiten, wenn nicht erst für alle Varianten genau der Weg gefunden bzw. rekonstruiert ist, der zu den jeweiligen Varianten geführt hat, gerade hier hätte man gerne wenigstens Ansätze zu erschöpfenden Klassifikationen von Varianten gefunden — Verf. jedenfalls ist nicht fähig, bei jeder Variante gleich zu erkennen, welche uralt, welche neuer, und welche ganz neu sein sollte. Wenn Pfisterer nur sagen will, daß die Gestalt der Melodien erstaunlich fest überliefert ist, ist ihm natürlich voll zuzustimmen — für die angebliche Vagheit der *oral tradition* strengster Observanz jedenfalls gibt es keinen Anhalt, die Varianten sind „zu klein“ (auch das wäre zu klassifizieren).

Mit der Diatonik allerdings ist die Behauptung dann wieder nicht ganz so leicht zu akzeptieren — „verschwundene“ Chromatik muß es gegeben haben, ganz ohne Berücksichtigung der manchmal an diatonisch recht „merkwürdigen“ Stellen auftretenden *franguli*, worauf oben hingewiesen worden ist. Da wäre sich Verf. doch nicht ganz so sicher.

Daß die Melodien eine feste Gestalt gehabt haben — abgesehen von Elementen, die

als Ornamente funktionierten oder von bewußten Veränderungen, die es durchweg gegeben hat —, dürfte also nur den Anhängern der *oral tradition* nicht klar sein. Davon aber ist der Vorgang ihrer diatonischen Rationalisierung einschließlich der Durchsetzung der *finalis*-Lehre notwendig zu unterscheiden: Wie gesagt kennt Aurelian keine intuitive Entsprechung; die „vorrationalen“ geistige Repräsentierung von Melodiegestalten ist mit Sicherheit nicht identisch mit der, die nach vollem Verständnis der rationalen Skala und ihrer sie konstituierenden Elementarkategorien möglich war<sup>94</sup>.

Und daß es Melodien gegeben hat, die nicht strikt diatonisch bzw. besser skalisch adäquat waren, und daß erst im Moment des Versuchs einer Projektion solcher Melodien, und zwar als ganzer Melodien, nicht nur als Anfänge oder Schlüsse bzw. entsprechende Formeln, solche Diskrepanzen offenkundig werden mußten, kann Pfisterer mit seiner so selbstbewußt vorgetragenen Formulierung auch nicht von vornherein ausschließen: Greifbar sind die intervallischen Verhältnisse zwischen den die Melodien konstituierenden Tönen eben erst in rationaler Notation; Chromatik, z. B., oder gar Vierteltöne, die Verf. trotz des Anhangs zu Guidos *Micrologus* nicht ganz leicht akzeptieren kann, ist aus adiastematischer Notation allgemein nicht abzulesen — und, es sei nochmals wiederholt, das Auftreten des *frangulus* ist gelegentlich in dieser Hinsicht für den strengen Diatoniker etwas verwirrend. Der Glaube also, daß die, heute fast allein greifbare, rationale Intervallstruktur der Gregorianischen Melodien auch die ursprüngliche gewesen sein muß, ist

---

<sup>94</sup>Hier könnte man natürlich die Frage an die von Allwissenheitsvorstellungen getragene Hirnforschung stellen, wie man solche verschiedenen Arten geistiger Repräsentation eigentlich als HirnforscherIn erklären kann, d. h. wie sich die rationale Analysierbarkeit als Hilfsmittel oder Zusatzfaktor einer historisch wie phänomenal „davor“ liegenden intuitiven geistigen Repräsentation von Melodiegestalten verstehen läßt. Aus dieser Frage, die die neue Schlüssel- oder Superwissenschaft sicher so leicht beantwortet wie die Frage nach der Tonhöhenempfindung (Achtung: Ironie!), kann man dann vielleicht folgern, ob man Sprachkompetenz nicht leichter erwirbt, wenn man als Kind schon vor der Geburt adäquat hirnforscherlich „behandelt“ wird, und mit drei Monaten mit Buchstaben konfrontiert wird. Daß es mit den rationalen Hilfsmitteln, die die geistige Repräsentation von Musik betreffen, umfangreichere Möglichkeiten zu vom denkbaren Verlauf eines Musikstücks weitreichenden Planungen auf abstrakter Ebene gibt als in einer rein intuitiven Repräsentation von Musik, zeigt die abendländische Sonderentwicklung, auch, in Musik.

Ein weiteres, für die so selbstbewußt als neue Totalwissenschaft auftretende Disziplin ist für diese sicher auch sehr leicht zu verstehen, wie Musik, deren Erleben im Erleben ihres Verlaufs in der Zeit, zumindest wesentlich besteht, also im sinnlichen Erleben eines Zeitablaufs, eigentlich gestaltmäßig in der *memoria* „gespeichert“ werden kann, wie also das möglich ist, was Augustin so eindringlich beschreibt: „Entnahme“ des zu singenden Melodieteils aus der *memoria*, Singen im Vergehen, und sofort anschließendes Wieder„verstauen“ in eben der gleichen *memoria*. Ganz trivial ist dieser Vorgang auch nicht, selbst wenn man Augustins Nutzung dieser Fähigkeit als unzulänglich bewerten wollte — wobei man zu beachten hat, daß es Augustin hier nicht um Verstehen von Musik als Rhythmus geht, sondern um die Exemplifizierung übergeordneter Fragen.

jedenfalls nicht so trivial, wie dies die aus der Notwendigkeit, die Rezeption von Greg in Benevent als uralte zu qualifizieren geborenen Vorstellungen erkennen lassen.

Natürlich gibt es dann das Problem, warum die Rationalisierung, mit nicht ganz irrelevanten Ausnahmen (verschiedene Verfahren der Ausmerzungen von Chromatik z. B.) so wenige Varianten hervorgebracht hat — war der Choral, von Chromatik abgesehen, wirklich schon in rein mündlicher Überlieferungszeit, der Zeit der *nobilissimi cantores, sed non musici*, (modulo solcher Unterschiede) im Wesentlichen identisch mit der rational überlieferten Fassung? Das ist sicher eine nicht einfach zu beantwortende Frage. Es bleibt z. B. das Problem der noch von Guido behaupteten zahlreichen Varianten, die rational aber nicht (mehr) greifbar sind. Hier müßte man also analog zu Levys, leider, unhaltbarem Ansatz eines, dann notwendig adistematisch notierten Gradualbuchs, auch eine bereits rationale Urfassung annehmen, was aber erhebliche Probleme bereitet. Notwendig zu beachten wäre aber auch, daß die Theorie hinsichtlich ihrer Ansätze, z. B. der intuitiv nicht ableitbaren *finalis*-Lehre im Westen identisch ist; es gibt keine andere Lösung des gestellten Problems einer rationalen Definition der Klassifikation *Tonart*! Die, in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, passim angesprochenen „undogmatischen“ Theoriebildungen, die mehr als acht Tonarten postulieren, haben ihren Ursprung, wie Aurelians Umgang mit derartigen Ansätzen zeigt, schon in „vorrationaler“ Zeit, sie bleiben zudem, bereits ebenfalls von Aurelian bezeugt, höchst seltene Ausnahmen, die dominante Theorie basiert unbestritten auf der Gültigkeit des Konzepts der *finalis*-Lehre: Eine „identische“ Theorie aber konnte vielleicht auch an verschiedenen Orten zu identischen Folgen führen — auf solche Probleme sei hier nur hingewiesen, um die Frage zu stellen, ob die Vorstellung, daß die Choralmelodien von Anfang an identisch mit der rationalen Überlieferung waren, vielleicht doch einen etwas zu einfachen Ansatz bilden (natürlich muß man diese Vorstellung heben, will man Greg in Benevent als uralte datieren). Klar ist, das auch die von der Überlieferung sozusagen angebotene oder geforderte, weitgehende Einheitlichkeit (und nicht nur die *oral tradition* Vagheit) erhebliche Probleme bietet.

Noch Regino ist zu solcher Projektion auf die antik vorgegebene Skala nicht fähig, Hucbald sehr wohl, der dann auch sofort jeder Melodie einen eindeutigen Anfangston zuweisen muß — erst damit konnten Chromatismen als solche, d. h. als „falsch“ bewußt werden. Zu fragen bleibt natürlich, ob Hucbald überhaupt schon eine größere Anzahl von Melodien vollständig durchrationalisiert hatte. Prinzipiell hat er die Fähigkeit dazu besessen, Regino nicht. Hucbald scheint jedoch noch nicht die Existenz von Chromatismen aufgefallen zu sein, ein Hinweis darauf, daß er die restlose Rationalisierung der Melodien nur als grundsätzliches Programm, noch nicht als durchgeführte Aufgabe gekannt haben dürfte (wogegen, bekannt seit Jacobsthal, die *Scolica Enchiridis* Chromatik bemerkt, und dann noch zugelassen haben!). Es ist aber doch nicht bewiesen, daß ein diatonisches Gefühl schon vor der Rationalisierung bestanden haben kann, also ein Gefühl, das Melodien als gleichartig klassifizieren konnte in einer intuitiven, d. h. vor allem gestaltmäßig repräsentierten Diatonik; daß also Chromatismen nicht bereits vor Johannes Cotto emendiert worden sein könnten, daß nicht etwa bereits Aurelians Zeit solche Veränderungen durchgeführt haben könnte, müßte erst bewiesen werden, ehe man solche Möglichkeiten

ausschließt<sup>95</sup>.

Regino z. B. können Chromatismen nicht als solche aufgefallen sein, wohl aber kann er Probleme empfunden haben, die bei Diskrepanzen des Verlaufs einer Melodie in Vergleich mit einer anderen gleicher Tonart aufgetreten sein können: Die Grundfrage betrifft hier die Abstraktionsmöglichkeiten bereits vor rationaler Rezeption des antiken Tonsystems; auch rein intuitive Sänger werden bemerken, wenn in einer, auch unbekanntem Melodie „falsche“ Fortschreitungen stattfinden, d. h. auch intuitiv scheint eine gewisse Abstraktion von der

---

<sup>95</sup>Die unter dem Namen von Oddo überlieferte *Musica* bemerkt bekanntlich — in einem nach Gerbert nicht in allen seinen Quellen überlieferten Textstück —, daß das diatonische *genus musicae* nicht nur *humana, sed etiam Divina auctoritate fulcitur*, *GS I*, S. 275 a, weil die „Gregorianik“ eben *divinitus S. Gregorio datum* sei. Auch die auf Ambrosius zurückgeführte liturgische Musik sei hier kein Gegenbeispiel, *nisi in quibus eam* — gemeint ist die *regula* der Diatonik — *nimum delicatarum vocum pervertit lascivia ...*: Auch im Ambrosianischen Gesang sind Verstöße gegen die strikte Diatonik nur Folgen übler *lascivia*. Aus diesem Grund aber sind natürlich die, die in Greg Chromatik singen, von besonderer Minderwertigkeit, sind letztlich geistig gestört: *... plurimi dissoluti mente huius modi voces habentes nullum pene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronuntiant, maxime inanis glorię cupidi; de qualibus dicitur: Quia ignorata musica de cantore ioculatorem facit.*

Daß es sich um Chromatik handelt, sagt der Hinweis auf die „Fehler“ im Ambrosianischen Gesang deutlich genug. Damit aber wird die Behauptung, daß die *plurimi dissoluti mente*, die den Gesang falsch *pronuntiant* — Chromatik wird damit zum Element falscher Ausführung einer richtigen Gestalt! —, kaum einen Gesang verschonen, beachtenswert: Gab es etwa sehr viel mehr an Chromatik, die durch die Rationalisierung fast vollständig ausgemerzt worden ist? Daß die Betreffenden nur ihre „Selbstdarstellung“ beim Singen wollen, ist ein aus der liturgischen Wertung von Musik stammendes topisches Verdammungskriterium: Liturgische Musik nur zum Vorführen der eigenen Gesangsleistung zu mißbrauchen, ist natürlich ein extremer Verstoß gegen diese Wertung, die man auch beim *Monachus St. Gallensis* finden kann (dessen wahrer Name leicht zu finden ist, was dem eventuellen Leser als leichte Übungsaufgabe gestellt sei). Hinzu kommt noch das Urteil, daß einer, der so „falsch“ singt, natürlich kein *cantor* sein kann, sondern höchstens einem musiktheoretisch völlig ungebildeten, nur intuitiv singenden *ioculator* vergleichbar ist — auch der Bezug zur weltlichen Vortragsmusik hat natürlich wertungsmäßige Funktion — diese Musik ist nur ihrer selbst wegen dar, und man kann fragen, ob die Wertungen aus Augustins *De musica*, 1. Kapitel, erster Teil, vielleicht doch bekannt waren.

Neben diesen zu erwartenden sozusagen liturgieethischen Qualifikationen ist aber eben der Hinweis auf die Vielzahl solcher „Verstöße“ bemerkenswert, oder gab es doch „nur“ entsprechende Ausführungsvarianten — deutlich wird, daß die Rationalisierung in erheblichem Ausmaß in die Melodien eingegriffen haben dürfte: Der strikte Diatonisierungsvorgang muß schon ein gewisses Ausmaß gehabt haben; es mag sein, daß die konkreten Emendierungsvorschläge z. B. von Johannes Cotto nur Anzeichen sind, die Wirklichkeit aber weitergehende Probleme mit Chromatik geschaffen haben könnte. Ganz zu vernachlässigen ist dieses Thema bei der Frage nach der Festigkeit der Überlieferung von Greg also nicht.

Melodiegestalt stattfinden zu können, die verschiedene Melodiegestalten als irgendwie gleichartig, nämlich in gleicher „Tonart“ o. ä. klassifiziert empfinden läßt. Man könnte von einer intuitiven Skala, einer Fähigkeit zur Absehung von der Melodiegestalt bzw. ihrer Reduktion auf abstrakte Tonfolgen sprechen; muß jedenfalls solche Möglichkeiten immer in Betracht ziehen.

Solche, hier nur vage zu umschreibenden Fähigkeiten muß man den Klassifikatoren der ersten Tonare und natürlich auch schon Regino potentiell zuerkennen — daß sie diese genutzt hätten oder genutzt haben könnten, um Korrekturen durchzuführen, ist nicht leicht zu sagen, die eigentliche Frage ist die: Welche abstrakten Merkmale waren Regino bewußt und somit nutzbar für eine Tonartzuweisung (über die Zuordnung bestimmter Psalmodieformeln zu wenigstens durch Anfangsformeln bestimmten Melodiegestalten hinaus — das wäre keine echte Abstraktionsleistung bei der Bestimmung von Klassen, sondern die Nutzung der Gestalterkennungsfähigkeit zur Zusammenstellung von als Formeln bewußten Gestalten, z. B. also die Zuordnung des Quintsprunginitiums des 1. Tons zur Psalmodieformel des 1. Tons — gefragt ist, welche „abstrakteren“ Klassifikationskriterien noch bestanden haben, wie und ob man diese erfassen kann, darum geht es). Es wäre also konkret zu fragen, ob Regino Emendierungen wegen „unzulässiger“ Chromatik hätte ausführen, überhaupt denken können. Die Rationalität der diatonischen Skala im antiken Sinne jedenfalls hat er (noch) nicht verstanden, und die *degeneres* Antiphonen werden offensichtlich nur registriert, nicht aber emendiert — und daß der Nachweis, warum, d. h. aufgrund welcher Kriterien, über einfache Gestaltmerkmale hinaus Regino Melodien tonartlich als *degeneres* qualifiziert hat, nicht gerade einfach ist, bzw. gelegentlich nicht mehr rekonstruierbar, dürfte auch nicht unbekannt sein<sup>96</sup>.

<sup>96</sup>Regino spricht von ... *antiphonas per congruos tonos distinguere* bzw. von *consonantibus sibi tonorum convenientiis associare*, ed. Bernhard, S. 39 6; die Leistung der tonartlichen Klassifikation wird als *tonorum consonantia in quibusdam antiphonis cognoscere* beschrieben, ib., S. 40, 1. Die erste Formulierung ist allgemein, die zweite, die Responsoria prolixa betreffend, stimmt mit der dritten darin überein, daß es etwas gibt wie eine *consonantia tonorum* — wieweit dabei der Abstraktionsgrad eben dieser Eigenschaft eines *tonus* eine bestimmte *consonantia* zu haben, reicht, ist aus seinem Text nicht zu bestimmen; die betreffende *convenientia* bzw. *consonantia* jedenfalls könnte auch nur das Zusammenpassen von Psalmodieformel und individueller Antiphon etc. meinen.

Ib., S. 42, 33, wird von einer *tonorum sonoritas* gesprochen, die von den *degeneres* nicht erfüllt wird. Ist damit — auch Aurelian spricht von *sonoritas tonorum*, s. o., Anm. 3.3 auf Seite 1287 — etwas wie eine bestimmte abstrakt klassifizierbare Charakteristik einer Tonart gemeint, die z. B. bestimmte Chromatismen schon intuitiv als Fehler erleben läßt? Daß das möglich ist, ist klar, offenbar leistet menschliche, musikalische Gestaltbildung auch intuitiv die Abstraktion, eine Melodieklasse zu bilden, die „nur“ die normalen intervallischen Fortschreitungen registriert, also einen Halbtonschritt an „falscher“ Stelle invariant gegenüber einer individuellen Melodiegestalt registrieren kann; Empfindungen, die z. B. Dur-Charakteristik abstrahieren können und Rückungen als irgendwie merkwürdig bewerten können. Sind nur initiale Formeln oder weitere

Eine Überprüfung der Schrift von Aurelian läßt jedenfalls keine weitgehenden, in dieser Weise nutzbaren Abstraktionen erkennen. Was man den „vorrationalen“ *cantores*, Aurelian oder Regino, nicht zuschreiben kann, ist aber die rationale Bestimmung von „falschen“ Fortschreitungen. Sowie diese Fähigkeit, sozusagen die Rationalisierung der angedeuteten intuitiven Abstraktionsfähigkeit geläufig war, eben durch Rezeption des antiken Tonsystems, mußte bei einer vollständigen Projektion einer Melodie auf dieses System eine Entscheidung gefällt werden, die notwendig verschieden ausfallen mußte, denn hierfür gab es eben keine Vorschrift in der erlernten Theorie (die Transpositionsskalen, die dies ermöglicht hätten, blieben weitgehend unbekannt, in jedem Fall aber ungenutzt).

Daß die Art der Notation nicht (immer) identisch sein muß mit der Rationalisierung, ergibt sich etwa aus Notkers des Deutschen musikttheoretischen Schriften: Notker hat das Tonsystem voll verstanden, Instrumente als Kontrollmittel angewandt — aber die St. Gallische Notation „bleibt“ auch zu seiner Zeit adiastematisch. In Hinblick auf die *Musica Enchiriadis*, auf Hucbald, Notker und andere, wie etwa Oddo, wird aber auch klar, wann das oben angesprochene *Moment* der Erkenntnis des „Bösen“, der Chromatik in der Melik eintreten mußte: Spielt man mit einem Instrument eine Melodie nach, so ergibt sich zwangsläufig ein Problem, wenn der Ton fehlt. Hucbald hat dies deutlich genug beschrieben, und zwar „nur“ in Hinblick auf  $b$  und  $\natural$ : Man soll sich nicht grämen, wenn das Instrument den wesentlichen Ton des *tetrachordon synemmenon* nicht aufweist; das ist schon richtig, dafür gibt es das betreffende Tetrachord. Man muß dabei aber auch beachten, daß zunächst dieses „Anlegen“ eines Instruments nicht automatisch die „richtige“ Tonhöhe getroffen haben muß, das Anlegen also im Sinne der endgültigen *finalis*-Lehre geschehen sein muß; auch ist vielleicht nicht immer und von vornherein die gesamte Melodie instrumental analysiert worden, hier kann man sich viele Schritte der konkreten Rationalisierung vorstellen.

Daß die entsprechende Erfahrung in vielen *scholae cantorum*, auch zu verschiedenen Zeiten gemacht worden sein muß, daß es vielleicht auch *magistri cantus* gegeben hat, die

---

charakteristisch verstandene Formeln gemeint, liegt also „nur“ ein Bewußtsein typischer Formeln, die Fähigkeit zur Bildung individueller melischer Muster vor? Auch da stellt sich natürlich die Frage, ob und wie welche gestaltmäßigen Beziehungen zwischen den Gestalten der Psalmodieformeln und, z. B., der betreffenden, „zugehörigen“ Initialformeln bestehen — wobei eben die Frage ist, welche Kriterien solche Zugehörigkeit begründen.

Eine endgültige Antwort auf diese Frage wird wohl erst im Paradies möglich sein (wenn die Autoren sich dort noch erinnern können, und wollen) — jedenfalls dürfte klar sein, daß hier grundsätzliche Probleme vorliegen, was auch durch die nachgerade einfältigen „Erklärungen“ der plagalen Tonarten bestätigt wird: *Ex quorum (die authentici) fontibus alii quattuor manant, qui ita vocantur: plaga proti, ... Nam ab authentico proto nascitur vel dirivatur plaga proti.*, ed. Bernhard, S. 42, 2. Daß hier keine strukturellen Merkmale genannt sind, dürfte trivial sein — nur, warum gibt es keine für Regino formulierbaren, irgendwie strukturell verifizierbaren Kriterien? vielleicht deshalb, weil es sich doch „nur“ um gestaltmäßige, sonst aber nur formal aufeinander bezogene Merkmale gehandelt hat?

solche instrumentalen Überprüfungen oder Hilfsmittel abgelehnt haben — der Brief nach Freising beweist übrigens, daß am päpstlichen Hof keine solchen Skrupel bestanden, und dies schon im 9. Jh. —, jedenfalls erklärt dies die Verschiedenheit der Lösungen des Problems auch in historischer Hinsicht: Wenn noch Johannes Cotto sich zu solchen Problemen äußert, ist klar, daß es durchaus noch Regionen eines diatonisch skalisch „unregulierten“ Chorals gegeben hat: Der Unterricht der *parvuli*, mit oder ohne das Hilfsmittel *Instrument* — oder auch *Vorsänger* — ist Sache des einzelnen Klosters etc. (von dem Einheitsprinzip der Zisterzienser abgesehen<sup>97</sup>). Vielleicht hat sogar noch Guido seine Mitbrüder verärgert

---

<sup>97</sup>**Zur Einheitlichkeit der rationalen Überlieferung in Zusammenhang mit der Einheitlichkeit der Grundlagen rationaler Materialdefinition der Melik** Selbstverständlich ist die, selbst hinsichtlich schriftlicher Überlieferung von Literatur beachtenswerte Einheitlichkeit der Überlieferung von Greg ein zentrales Argument gegen die Vorstellungen von Vagheit nach Art des *oral tradition* Dogmas, daß jedoch der Übergang von rein mündlicher zu adiate-matisch notierter Tradition und daran anschließend, aber auch damit verbunden, zu rationaler Überlieferung ohne jede Veränderung stattgefunden haben könnte oder sollte, ist, eben schon angesichts der Ergebnisse von Jacobsthal, der verschiedenen Tonartzuordnungen und auch der nicht gerade seltenen Angaben zu, aus dieser Sicht natürlich unzulässigen, Varianten und individuellen Verfehlungen bei den Theoretikern nicht einfach vorauszusetzen. Das Vorliegen verschiedener Emendationsverfahren sollte nicht unbeachtet bleiben: Die *Scolica Enchiriadis* führt, ed. Schmid, S. 68, 190 — damit wird nichts Neues vorgetragen! — einen diatonischen Quintraufgang vor, der im Abstieg *paululum ab hoc ordine declinans* „wiederholt“ zu einer „Modulation“ führt: *D EF G a* „wird“ *a GFis E D*: Aus dem 1. wird der 4. Ton — rein intervallisch, natürlich nicht von der relativen Lage der *toni/modi* in der Skala. Ebenso bekannt ist, daß der Autor der *Scolica Enchiriadis* (vgl. Jacobsthal, S. 294) solche „modulatorischen Ausweichungen“ (noch) nicht emendiert, sondern zwar als *vitia*, aber im Sinne von *barbarismi et soloecismi metris plerumque figuratiter intermiscetur, ita limmata* zuläßt — also „falsche“ Halbtöne — *interdum de industria cantibus inseruntur. ...*, ed. Schmid, S. 70, 131. Natürlich ist dies für Anhänger einer Tiefendeutung mittelalterlichen Denkens über Musik durch Anbindung an Rhetorik eine sicher sehr schöne Stelle, die aber nichts anderes sagt, als daß es gelegentlich, also nicht niemals, Chromatik in den Melodien gegeben hat, die, natürlich von der Sichtweise rationaler Theorie, als Abweichung angesehen wird, als, wenn auch zum Schmuck brauchbarer, Verstoß, immerhin, noch, als bewußter Verstoß — Guido könnte so nicht mehr denken.

Auch wenn, und auch hiermit wird „nur“ Jacobsthal referiert, der Autor nur die Töne *Fis* und *Es* — in moderner Metaterminologie — konkret anführt, kann niemand sagen, daß es nicht noch andere Chromatik gegeben hat (auch *Chromatik* wird hier in moderner Metaterminologie gebraucht, was gemeint ist, dürfte klar sein). Wer also wollte wissen, wie dann im Zuge des „Dogmas“ diatonischer Striktheit — besonders ausgeprägt in der Zisterzienserchoralreform — solche, vorauszusetzende Chromatik ausgemerzt worden ist?

Die nachweisbaren Emendationen, wie Pfisterer hätte leicht an einem Beispiel von Möller sehen können (das Möller exemplarisch falsch deutet, s. u. Anm. 98 auf Seite 165), wenn er schon die sorgfältige Lektüre von Jacobsthal als für seine Fragestellungen überflüssig anzusehen scheint,

durch entsprechende Erkenntnisse über solche „Fehler“ der Überlieferung.

Daraus ergibt sich, daß die Rationalisierung der Melodien als Möglichkeit spätestens seit Hucbald und mit gewissen Einschränkungen seit der *Musica Enchiriadis* gegeben ist,

---

führen zu verschiedenen Lösungen. Dieser Umstand läßt das Phänomen der erstaunlichen Einheitlichkeit der Überlieferung, die übrigens ohne die kritische Ausgabe von Greg endgültig gar nicht zu beurteilen ist, nicht einfach durch Postulat der Identität von rein „mündlicher“ Stufe des Chorals und rationaler Stufe aufheben.

Wäre es denkbar, daß nicht durch *b/h* faßbare Chromatik, also z. B. *As*, an verschiedenen Stellen identisch ausgemerzt worden sein könnte? Oder soll man die Rationalisierung, die in einem grundsätzlich endgültigen Stadium im Text von Hucbald erreicht ist — ob konkret durchgeführt, ist eine ganz anderer Frage — als im Norden des Frankenreichs geschehene Leistung ansehen, die sich, wie schnell auch immer, als Vorbild verbreitet hat? Die eindeutige, wenn auch natürlich nicht „zuverlässige“ Diastematik von Chartres hat neumatisch noch nicht das Stadium erreicht, das Hucbalds im Meßtonar von Montpellier verwirklichte Idee einer „Doppelnotation“ formuliert hat — die eine, neumatische, für „Zusatzbedeutungen“, die andere für die rationale und skalische Intervallstruktur der Melodien; beide Phänomene sind also zu differenzieren, wenn sicher auch nicht voneinander völlig zu trennen.

Es bleibt also das Problem, wie man sich, nach „Ausbreitung“ des Chorals, erst in rein „mündlicher“, dann in adiastematisch notierter Form im Frankenreich und über dessen Grenzen — die, wohl nicht ganz langsame, allgemeine Verbreitung der Notation in Neumen ist ebenfalls ein solches „Ausbreitungs“problem —, dann noch die Ausbreitung der Rationalisierung vorstellen kann. Auch hier dürften die Sachverhalte vielleicht doch etwas komplexer gewesen sein, als sich dies durch Patentlösungen darstellen läßt.

Man könnte solche Fragen als allgemein weniger interessierende Spezialprobleme der Gregorianikforschung ansehen — es hängt daran aber die musikhistorisch für die abendländische Sonderentwicklung so zentrale Erscheinung der um 1000 wohl restlos erreichten Rationalität der Melik als Grundlage jeder ernstzunehmenden musikalischen Ausbildung: Guidos bekannte Definition ist Ausdruck dieser erreichten, ja als selbstverständlich vorausgesetzten Rationalität sozusagen jeden sinnvollen „musikalischen Handelns“ — man kann und muß hier von einer Art technischen Errungenschaft sprechen, deren schnelle und weite Verbreitung nicht gerade trivial ist, jedenfalls hat R. Strohm davon nichts verstanden, s. den 1. Bd. dieses Beitrags, S. 1175 ff.

Die Ausbreitung dieser Rationalität als Grundlage musikalischen Denkens im Mittelalter, nicht notwendig musikwissenschaftlichen Denkens über Musik und musikalisches Denken im Mittelalter, hat in der antiken, sozusagen strikt diatonischen Materialdefinition (der Melik) eine so einheitliche Grundlage, daß man die entsprechende Einheitlichkeit — modulo der angesprochenen und anderer Varianten — der rationalen Überlieferung der Melodien von Greg auch in diesem Zusammenhang sehen muß; darauf war hier hinzuweisen; und daß der Rationalisierungsvorgang selbst erhebliche geistige Anstrengung verlangt hat, dürfte der Zeitraum zwischen Aurelians und Hucbalds Text ebenso belegen wie gelegentlich auftretende neuere Unfähigkeit, eben diese dezidierte Anwendung der gegebenen Mittel der Rationalität auf Musik adäquat bewerten zu können, z. B. als auch eminent wertungsgeschichtliches Phänomen,

von einigen *magistri cantus* auch mit erheblichem Eifer vorangetrieben wird, die konkrete Verwirklichung dieser Möglichkeit aber regional erhebliche Unterschiede aufweist, so daß zu ganz verschiedenen Zeiten verschiedene Lösungen erfolgen konnten. Wie Johannes Cotto zeigt, muß es noch zu seiner Zeit, unglaublich zu lesen, *cantores* gegeben haben, die Guidos *Micrologus* nicht gelesen hatten. Und die Hinweise der Theoretiker auf Lösungswege sind auch in dem Sinn zu verstehen, daß hier geholfen werden soll, einmal, überhaupt das Problem zu erkennen, zum anderen die konkrete Problemlösung durchzuführen. Wenn allen diesen Möglichkeiten gegenüber die Gestaltüberlieferung von Greg erstaunlich einheitlich ist, so wird man voraussetzen müssen, daß man den Choral als Repräsentant einer gegebenen, komponierten und bewußten Melodiegestalt ansehen muß.

Insofern ist Pfisterer zu danken, daß er die Absonderlichkeit der Vorstellung eines Chorals als einer Art *free jazz* auch in dieser Hinsicht betont<sup>98</sup>: Die Chormelodien wa-

---

<sup>98</sup>**Ignorierung bestehender Literatur erleichtert Behauptungen** Bemerkenswert ist allerdings, daß Pfisterer vorliegende Literatur bzw. deren Argumente sowohl gegen die wenig reflektierte Anwendung irgendwelcher vagen *oral tradition* Vorstellungen ausgerechnet auf den Choral und seine Melodien durch Treitler und Hucke als auch gegen Levys seltsame, jeder Quellenlage widersprechende Voraussetzung eines notierten Gradualbuchs schon um 800 offenbar bewußt ignoriert. Verf. geht auf die Absonderlichkeiten der *oral tradition* Vorstellung sowohl in *Otfrid*, z. B. S. 225, 234, u. ö, aber auch in anderen Beiträgen ein. Z. B. hätte Pfisterer, da er das Buch zitiert, bemerken können, daß in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 180 ff., die epigonale Anwendung oder Befolgung des *oral tradition* „Dogma“s durch A. Möller am konkreten Beispiel als unzutreffend qualifiziert wird, weshalb Pfisterers Erkenntnis, daß man die Gregorianischen Melodien als Individualitäten analysieren muß — was Pfisterer dann aber selbst nicht tut, wenn er meistens gerade nicht vollständige Melodien als Einheit betrachtet —, ib., S. 112, vielleicht doch nicht so ein neuartiges Forschungsergebnis darstellt. Schließlich gehen wohl bisher alle Vergleiche Altrömischer und Gregorianischer Versionen von Einzelmelodien aus (d. h. sie müssen das), nicht einfach nur von Vergleichen der jeweiligen Formelhaftigkeit, worauf sich Pfisterer so kapriziert.

Auch in Verf., *Musik als Unterhaltung*, könnte man bei auch nur mäßigem Interesse an musikwissenschaftlicher Argumentation gegen die unbrauchbaren Folgen strikter *oral tradition* Dogmatik— die eben mit der Wirklichkeit der Überlieferung von Greg nicht in Übereinstimmung zu bringen ist — recht häufig, im Inhaltsverzeichnis nämlich, fündig werden können. So ganz unsinnig ist auch die Argumentation von E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, S. 118 ff., nicht, daß man sie einfach nicht beachtet — Argumente gegen die Dogmen der *oral tradition* Lehre, des Vergleichs von *Homer*, nein von serbischen Heldenliedern und *Gregorian Chant*, von ethnologischen Choraldeutungen etc. gibt es also genügend.

Und was die These von Levy anbelangt, dessen Vorstellungen irgendwo sogar die Vermutung eines notierten Gradualbuchs in altgriechischer Notation zur Welt gebracht haben (so schön dies für die moderne Deutung auch wäre), da hätte Pfisterer die Argumentation in Verf., *Musik als Unterhaltung*, 3. Kap. von T. 1, Anm. 127, beachten können, denn darauf wird in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* hingewiesen, S. 204 ff., insbesondere S. 205, Anm. 3; übrigens ein

deutlicher Hinweis darauf, wie Pfisterer mit komplexen Argumenten umgeht: Durch einfaches Ignorieren werden die Probleme ausgeschaltet, auf Kontexte braucht man nicht einzugehen; solche Arroganz der bewußten Ignorierung mag bei Pfisterers Selbstsicherheit noch hingehen, wenn daraus aber auch die Arroganz hinsichtlich musiktheoretischer und musikspezifischer Quellen aus der Zeit, die Pfisterer bearbeitet, resultiert, ist dies nicht mehr akzeptabel: Angesichts der klaren Hinweise bei Aurelian ist die, *ib.*, S. 96, Behauptung einer *Verschriftlichung des Chorals um 900* nicht mehr tragbar, auch Hucbalds Formulierung von *consuetudinariae notae* dürfte nicht auf eine Neuerfindung der Neumenschrift um 900 verweisen; auch Remys Kommentar zu Martianus Capella, in dem beiläufig, aber selbstverständlich zur Demonstration Metzger Neumen angewandt werden, ist wohl nicht erst um 900 entstanden; auch hier muß man vielleicht doch etwas differenzieren: Weder die Neumenschrift noch die Musiktheorie des 9. Jh. sind für die Überlieferungsgeschichte des Chorals zu ignorierende Quellen (zu Levy vgl. auch schon den kurzen Hinweis in der Bibliographie zu *Otfrid*, S. 201; so ganz neu und sensationell ist Pfisterers Argumentation denn auch hier wieder nicht).

Dankbar muß man auch sein, daß Pfisterer die — für die allgemeine westliche Musikgeschichte allerdings wirkungslos gebliebene — Rezeption des Chorals in England zur Kenntnis genommen hat, *ib.*, S. 104, Anm. 264, denn war dieser „Vorläufer“ der Absicht von Pippin — insofern ist klar, daß eine Rezeption aus Rom nach „Norden“ mindestens zweimal stattgefunden haben muß — wirklich bisher so gänzlich unbekannt, daß man erst Pfisterers bedarf, um davon etwas erfahren zu können? Immerhin kennt schon die Mutter von Lord Peter Wimsey den Träger dieser „Translation“ der römischen Liturgie nach England. Auch der Name *Aetti* jedenfalls ist in der Literatur nicht ganz ungeläufig. Früher als Pfisterer schreibende Autoren haben gerade diese, nicht ganz unausführlichen Quellen zur Widerlegung der *oral tradition* Vorstellungen genutzt; aber was interessiert das noch, wenn man als großer Neudenker auftreten kann, stören solche Quisquilien eher.

Auch Emma Hornby, *l. c.*, S. 420, scheint unbeachtet zu lassen, daß es nicht nur eine solche *transmission* Römischen Chorals nach Norden zu Germanenreichen gegeben hat, sondern deren zwei — der Name Augustin dürfte gerade in England nicht nur mit dem Kirchenvater verbunden bekannt sein (was z. B. die Mutter von Lord Peter Wimsey beweist); gerade auch der Name *Aeddi* sollte geläufig sein, weil damit ein, auch als *Stephanus* bezeugender, herausragender *cantandi magister* bekannt ist.

Wenn R. Flotzinger zu den Zeugnissen über die Tätigkeit des von ihm natürlich nicht erwähnten Augustinus bemerkt, der von Gregor beauftragt worden ist: ... *betreffen zunächst ebensowenig eine musikalische Frage ...*, *Lukas und Gregor, Ars musica — Musica sacra*, ed. D. Hiley, Tutzing 2007, S. 6, dürfte ein solches krasses Fehlurteil nur auf der für Flotzinger charakteristischen Scheu begründet sein, Quellen und maßgebliche Literatur zur Kenntnis zu nehmen: ... *sonos cantandi in ecclesia ... cantandi magister ...*, Beda, *Hist. eccl.*, IV, 2, ed. G. Spitzbart, S. 320, dürfte allein schon als Zeugnis dafür ausreichen, zu erkennen, daß hier die liturgische Musik gemeint ist. Auch über den Prolog *Gregorius Praesul* in Bezug auf die Musik der Liturgie gibt es nicht nur einen Beitrag in der Fachliteratur. Sich nur auf (scheinbar) allgemeinbildende, unspezifische Beiträge stützen zu können, hat also manchmal doch gewisse Nachteile. Auch nicht ganz unbe-

ren natürlich feste Gestalten, so daß auch ihre „falschen“ Chromatismen fest standen — und damit zur Ausmerzung „bereitstanden“, wie dies auch geschehen konnte; allerdings erst allmählich, und allmählich immer klarer; das war nicht das erste Ergebnis der Tonalisierung! Anbetracht der auch historischen Diversität der Emendierungen — so von den Theoretikern verstanden — ist aber auch klar, daß die Choraltradition längere Zeit an bestimmten Orten in unemendierter, aber mit der Grundform gleicher Weise weiterbestanden haben muß, wo an anderer Stelle emendierte Fassungen gesungen wurden.

Daß die Theoretiker ihre Emendierungen als solche, d. h. als Rückgewinnung des „Urtextes“ vergleichbar mit den Texten der Hlg. Schrift verstanden haben müssen, ist klar erkennbar nicht nur aus den Äußerungen von Oddo und Guido und anderen, sondern auch und exemplarisch — für die spätere, durchgehend rationale Zeit! — aus den vergleichbaren, aber noch viel weiter führenden „Emendierungen“ der Zisterzienser, deren Theoretiker den „entstellten“ Choral immer da fanden, wo die überlieferte Gestalt ihren, auch nicht gerade objektiv, aus der Theorie abgeleiteten Dogmen widersprach. Die Übereinstimmung der Theorie mit dem Choral Gregors war selbstverständliche Voraussetzung — die jeden gewissenhaften *magister cantus* zur entsprechenden Emendierung zwingen mußte; offenbar gab es auch einige weniger gewissenhafte, die ihren erlernten Choral so weitergeführt haben, wie sie ihn gelernt hatten. Auf dieses Problem ist im Folgenden noch deshalb einzugehen, weil Pfisterer hier gewisse historische Entwicklungen unbeachtet läßt. Daß wir ausreichend Kenntnis darüber hätten, wann und wo Chromatismen ausgemerzt worden sind bzw. ausgemerzt worden sein können, wäre allerdings eine etwas gewagte Behauptung! Das Phänomen der Chromatik völlig unbeachtet zu lassen, dürfte aber ebenfalls keine Lösung sein.

---

achtet lassen sollte man den Umstand, daß die Darstellung Gregors durch den von Flotzinger natürlich unerwähnt gelassenen Hartker ganz klar macht, daß es hier um die Melodien geht, ib., S. 9 ff.:

Hartker läßt „seinen“ *monachus* Neumen schreiben, genau das findet sich in der sonstigen, ja nicht gerade reichhaltigen Ikonographie gerade nicht, weshalb, bei totaler Unkenntnis der betreffenden Fachliteratur, die für Flotzinger offenbar zu schwierig zu verstehen ist, es schon als Unverfrorenheit anzusehen ist, wenn ausgerechnet Flotzinger der *musikhistorischen Seite ... selektive Wahrnehmung der Beispiele* vorhält; so inept und unberührt von bereits länger vorliegenden Ergebnissen, wie dies Flotzinger auch bei anderen seiner Ausführungen zu mittelalterlicher Musik vorzustellen für sinnvoll heißt, kann nur dahergeredet werden, wenn man sich eben nur aus *Einführungen in ...* sein so glänzen sollendes „Wissen“ verschafft; wissenschaftliche Bequemlichkeit kann hier zu leicht in wissenschaftliche Unredlichkeit mutieren; den Anschein von „wissenschaftlicher“ Korrumpierung wird man so auch nicht leicht vermeiden können.

Die Ausführungen von Hornby, ib., zu den Zeugnissen über die Verschiedenheit der beiden Choraltraditionen lassen ebenfalls nicht gerade profunde Kenntnisse erkennen. Die Frage des Chorgesangs sollte man übrigens auch in Berücksichtigung der entsprechenden *harmonia*-Aussagen sowie der Aussagen von Nicetius, der sicher kein Repräsentant spezifisch römischer liturgischer Gesangskunst ist, behandeln, hier gibt es einige zu beachtende Topoi.

### 1.1.3 Ist das System von acht Tonarten triviale Gegebenheit?

Klar ist aber auch, daß das System von acht Tonarten sekundär auf das Gregorianische Repertoire angewandt wurde, zunächst offensichtlich formal, d. h. als irgendwie zu erfüllendes System von Melodieklassen. Daß dabei bereits, also in der Zeit Karls d. Gr., der nach der Auskunft Aurelians jedenfalls den Sinn dessen, was Tonarten als Melodieklassen sind, nicht verstanden haben kann, wenn er in der Anzahl von „Tonarten“ eine Konkurrenz zu Byzanz sieht, bereits mit  *finales*  und entsprechenden skalisch rationalen Merkmalen gedacht worden sein könnte, dürfte nur noch derjenige einfach voraussetzen, der weder die entsprechende Literatur noch Aurelians Text zur Kenntnis genommen hat. Hinzu kommt, daß auch die ältesten Tonare, z. B. die von Lipphardt herausgegebenen, in ihren theoretischen Aussagen zur Natur der „Tonarten“, also der Klassen so gut wie nichts anderes zu sagen haben, als etymologische Hinweise, also wie Aurelian und der recht verspätete Regino von einer  *finalis* -Lehre eben nichts gewußt haben bzw. — eventuelle — Vorläufer<sup>99</sup> nicht rationalisieren konnten (eben, weil es nichts Entsprechendes gab — was wiederum die Frage nach Herkunft und Natur der  *finalis* -Lehre nicht trivial sein läßt; ohne Rationalisierung kann sie nicht bestehen).

Dies bedeutet, daß die unreflektierte Verwendung des rationalen Begriffs der Kirchen-tonarten bzw. seiner rational definierten Kriterien, wie  *affinales*  etc., in Bezug auf die Gestalt und Ordnung eines als ursprünglich gemeinten Chorals inadäquat, nämlich anachronistisch ist — auch die diastematisch eindeutige Notierung mit Angabe der Lage der Halbtöne ist keine triviale graphische Umsetzung ursprünglicher geistiger Repräsentation der Melodien und ihrer Merkmale: Es dürfte eines der typisch unlösbaren Probleme sein, zu bestimmen, welche Abstraktionsmöglichkeiten der  *nobilissimus cantor, sed non musicus*  vor Aurelians Zeit gehabt und angewandt haben könnte — und was daraus an Veränderungen an den Melodien erfolgt sein könnte (was die Anzahl von Psalmodietönen betrifft, dürfte dieses Problem nicht ganz unbekannt sein, zu nennen wären hier die Arbeiten von Turco).

Für die Antiphonie ist das Problem einer Aufstellung von acht Klassen schon von der Form her leicht zu lösen, da es sich um Kombinationsformen handelt, wovon ein Teil eine Mustermelodie einfachsten Baus ist; man benötigt also acht solche Psalmodien nebst Regeln der Zuordnung zu den auch nach Gevaert nicht einfach 8 Melodietypen von Antiphonen, ob in der Messe oder im Stundengebet. Eine vollständige, sozusagen innere Begründung der betreffenden Regeln dürfte nicht gerade einfach fallen (schon die einfache Voraussetzung der diatonisch definiert verschiedenen Lage der Melodieklassen ist vorrational nicht einfach vorauszusetzen<sup>100</sup>) — noch schwieriger wird der Fall bei der Anwendung des Oktoechos-Schematismus auf die Responsorien und alle anderen Gattun-

<sup>99</sup>Einen Hinweis auf einen solchen eventuellen intuitiven Vorläufer gerade der  *finalis* -Lehre gibt es nicht, wenn nicht ein großer Geist inzwischen Hinweise darauf gefunden haben sollte.

<sup>100</sup>Und daß die Rationalisierung zur Zeit von Aurelian noch nicht erfolgt ist, daß auch Regino hier keine klaren Hinweise gibt, sollte beachtet werden. Das Zeichensystem der  *Musica Enchiridialis*  und eben die Emendierungsregeln noch zur Zeit von Johannes Cotto machen deutlich,

gen, denn auch hier dürfte die ursprüngliche Anzahl von Typen nicht notwendig identisch mit der Achtzahl sein (soweit nicht bei den *responsoria prolixa* des Nachtgebets ebenfalls Komplexformen mit typischen, einfachen Psalmodieformeln vorliegen); noch komplizierter wird dies bei den Alleluia Melodien. Hier einfach die *finalis*-Lehre vorauszusetzen wäre hochgradig anachronistisch — welchen Abstraktionsgrad, über Gestaltklassifikation hinaus, als etwa die Beurteilung nach Initialformel o. ä. zur Zeit von Aurelian für die Tonartklassen bestanden haben könnte, ist kaum zu rekonstruieren, jedenfalls existierten keine rationalisierbaren Kriterien; Aurelian kennt keine. Man kann also nicht einfach die *Commemoratio brevis* als Zeugnis für besonders alte Praxis anführen, denn für diesen Text ist wie für die gesamte Gruppe der die *Dasia*-Notation essentiell verwendenden Schriften diese Lehre unabdingbare Voraussetzung der Theoriebildung hinsichtlich der Melik: Die Vergrößerung der Anzahl von „Tonarten“, die Aurelian auf den großen Kaiser bezieht, ist ebenso wie die in einigen Texten erhaltenen Versuche, zusätzlicher, „medialer“ „Tonarten“, doch wohl ein Zeichen dafür, daß die Klassifikation in acht und nur acht Klassen etwas wie ein Prokrustesbett gewesen sein dürfte — es hat ersichtlich einige Probleme der Zuordnung bzw. Durchsetzung von eben nur acht Klassen gegeben; und daß solche Klassifizierungsbemühungen anders als im „Norden“ stattgefunden hätten, scheint selbst Pfisterer nicht belegen zu können (weil eben, wie bequem, die „notwendigen“ Quellen eben so mal nicht erhalten sind?).

Bedeutet es schon eine historische Zumutung, das ausgebildete System von acht Tonarten bereits für die Zeit vor 800 vorauszusetzen, so wird diese Zumutung noch schwerer tragbar, wenn man damit sofort auch die *finalis*-Lehre ansetzt, nur um die entsprechende Gestalt der Beneventanischen Choralvarianten als ursprünglich behaupten zu können; unerträglich wird eine solche Zumutung, wenn man überhaupt nicht bereit ist, darin ein Problem zu sehen: Wenn nämlich Benevent die fränkische Choralfassung bereits um 800 übernommen hätte, muß man zwingend annehmen, daß Benevent dann auch alle Rationalisierungsvorgänge, die im Norden mit einiger Mühe durchgeführt, mitgemacht haben müßte — für Pfisterer natürlich irrelevante Trivialitäten wie die Tonartordnung, die deshalb auch in AR so unvollkommen „übernommen“ wird? —, ersichtlich ohne eigene Theoretiker, vielleicht durch regelmäßige Zusendung der entsprechenden Bücher und Lehrer, so wie heute Steuergesetzesänderungssammlungen?

Nur ist dann wieder nicht klar, warum dieses ständige Aufnehmen „nordischer“ Choralveränderungen (einschließlich der Emendierungen von Chromatik, die, z. T., ja explizit greifbar sind) aus Gründen der Theorie, also die Aufnahme der Ordnung von acht Tonarten — dies kann vor die Rationalisierung gesetzt werden —, dann der Rationalisierung,

---

daß die Rationalisierung, oder diatonische Diastematisierung des Chorals keine musikhistorisch triviale Entwicklung gewesen sein kann — damit ist nicht gemeint, daß die „intuitiven“ Melodien nicht im Wesentlichen zu dem *γένος διάτονον* des *σύστημα τέλειον* gepaßt hätten, ganz ohne Chromatismen (im modernen Sinne, metaterminologisch) dürften sie aber auch nicht gewesen sein. Die Untersuchungen von Jacobsthal könnten hier nur die berühmte *Spitze eines Eisbergs* erfaßt haben.

dann der Ausmerzung von Chromatismen und schließlich auch noch der neuesten Entwicklung, der diastematischen Notation, dennoch in Benevent die älteste Choralfassung besser als anderswo erhalten haben soll. Man kann natürlich derartige Probleme einfach ignorieren, sicher eine Methode, nur ob es sich um eine adäquate Methode handelt?

Natürlich gibt es — ursprünglich oder sekundär? — Übereinstimmungen zwischen Antiphongestalt und Gestalt der dazugehörigen Psalmodien, was dann aber wieder, z. B. bei der Antiphon *Ait Dominus Deus ad serpentem*, gewisse Zweifel daran aufzugeben geeignet erscheint, ob der Rezitationston ursprünglich wirklich *h* gewesen sein muß — die Folgerung wäre eine radikale Umgestaltung sehr vieler Antiphonen. In der genannten Antiphon gibt es „Betonungspedes“, die auf den Akzent mit *a cd c* antworten, aber auch solche, die mit *c c hc c c*; oder gar so absonderliche Bildungen finden lassen wie *a a c hc a a Ga E ...* Rein ästhetisch gesehen erscheint etwa die Gestaltung des Anfangs mit *Gc a a G ac hc c hcd ch G G* als sinnvolle Vorbereitung des ersten Höhepunkts *hcd*, die durch „Rückführung“ aller *c* auf *h* erheblich gestört wurde, man beachte nur die Folge ... *ac hc c hcd c ...*

Auch die Annahme, daß schon ursprünglich in irgendeinem Urchoral das Prinzip des Oktoechos gegolten haben müsse, ist nicht gerechtfertigt<sup>101</sup>. Wie in der Forschung längere Zeit bekannt, müssen hier Erweiterungen stattgefunden haben, „Hinzuerfindungen“ von Psalmodieformeln, um die Achtzahl „auszufüllen“; ein Vorgang, der wie auch die frühesten Tonare zeigen, eindeutig vor der eigentlichen Rationalisierung, z. B. der Formulierung der *finalis*-Lehre durchgeführt worden sein muß, und zwar ausschließlich im Norden des Reichs — der Rationalisierungsvorgang ist klar später, wie Aurelian und die *Alia musica*, 1. Anonymus, aber auch, zeitlich etwas verspätet, Regino zeigen kann. Zunächst war also die Schaffung eines klaren Systems von acht Formeln notwendig, der erst dann, wohl zentral als Folge des Bemühens um allgemeingültige Aussagen, abstrakte Klassifizierungsfaktoren, der Rationalisierungsvorgang folgt; dies wird bei Aurelian besonders deutlich. Beide sind also zu unterscheiden.

Der Vorgang der Bestimmung von acht Psalmodieformel(n) und daraus wieder die Aufstellung von Regeln für die Zusammenstellung mit den Antiphonen ist für Aurelian formal erledigt, ohne daß er etwa Gründe für die anzunehmenden Regeln angeben würde oder könnte, diese erscheinen als gegeben, Nicht erledigt für oder bei ihm ist aber die Rationalisierung dieser Klassen, die Herstellung einer Kompatibilität zwischen Prinzip und Angaben der Tonare, die ohne rationale Theorie gebildet werden können<sup>102</sup>, und der

<sup>101</sup>Und die vielen Versuche, noch mehr Tonarten aufzustellen, von denen schon Aurelian in etwas groteskem Zusammenhang erzählt, beweisen, daß es hier erhebliche Probleme gegeben haben muß, acht, nicht mehr und nicht weniger „Tonarten“ als Klassen vorzugeben.

<sup>102</sup>Z. B. einfach durch Zuordnung von Antiphonmelodien zu Psalmodieformeln; eine Ahnung davon könnte Helisachars Brief geben, der sich allerdings vor allem auf den Text konzentriert, wohl als das, was für einen Liturgen und Theologen eigentlich von Bedeutung ist; Verf. hat, auch in Hinblick auf Levys Vorstellungen an zwei Stellen zu Helisachars Brief Stellung genommen, natürlich, warum sollte man das lesen? vielleicht um argumentieren zu können.

ebenfalls, wie der Oktoechos als formales System aus Byzanz, rezipierten rationalen Theorie der Antike. Dieses Problem ist endgültig und rational erledigt mit der Definition der *finales*, die wesentlich von der Voraussetzung der rational definierten und gegliederten Skala abhängen, z. B. der für das Mittelalter wesentlichen symmetrischen Form des konstituierenden Tetrachords; kein trivialer Vorgang, wie die Erfindung des *dasia*-Systems belegt<sup>103</sup>.

Man muß also neben anderen auch diese zwei Vorgänge beachten und differenzieren, wenn man über eine Urgestalt, Grundgestalt, neuere und ältere Versionen der Choralmodien sprechen will: Ist alter Choral der Zustand vor der Durchsetzung des Oktoechos, vor allem durch Erweiterung der Psalmodieformeln, oder ist alter Choral die Version, die letztlich allein greifbar ist, nämlich die rationalisierte, durch *finales* und die Zweiteilung der jeweils zu einer *finalis* gehörigen *modi*, bestimmte Fassung, in der jeweils Varianten als älter oder jünger zu bestimmen sind.

Wenigstens sollte man sich darüber klar sein, daß der Vorgang der Rationalisierung erhebliche Bedeutung auch für die Festlegung der Melodien hat, wie sie heute greifbar und analysierbar sind. Daß z. B. die ältesten adiastematischen Neumen bereits den Zustand voller Rationalisierung wiedergäben, den die Theorie Hucbalds zumindest als Theorie erreicht hat, ist trivialerweise kein trivialer Sachverhalt.

Angewandt auf die Frage nach der Priorität der Varianten, die sich vor allem in Beneventanischen Hss. finden, bedeutet dies: Benevent ist soweit erkennbar nicht aktiv im Bereich der Rationalisierung; die Schriften, in denen dies geleistet wird, stammen aus dem Norden des fränkischen Reiches. Dieses Zeugnis einfach für irrelevant zu erklären, wäre zumindest fahrlässig; Musiktheorie aus Benevent ist jedenfalls für den hier relevanten Zeitraum, bis Hucbald, nicht bekannt. Man hätte damit also zwei Einflußströme in Benevent zu erwarten, einmal die Rezeption des noch „vorrationalen“ Chorals, vielleicht, aber nicht sicher schon mit dem Oktoechos System, denn diese soll zur Zeit von Karl d. Gr. stattgefunden haben, dann aber muß, wohl mit Erlernen der Möglichkeiten der diastematischen Notationsweise, eine zweite Rezeption der erfolgten Rationalisierung eingetreten sein, vielleicht Ende des 10. Jh. Unmöglich ist dies nicht, nur beweisbar auch nicht, weshalb es eben auch denkbar ist, daß Benevent den Gregorianischen Choral erst mitsamt der dann da neuen Notation rezipiert hat. Ein methodischer Ansatz zur Untersuchung eben dieser Fragen wäre daher die Erfassung sämtlicher durch Chromatik oder auch verschiedene Tonartzuordnungen „auffälligen“ Melodien hinsichtlich der Frage z. B. nach der Art der Emendierungen in Benevent; gibt es hier eine eigene Beneventanische Emendierungspraxis oder gibt es mehrere; dies wäre zunächst einmal zu prüfen. wenn man Thesen über das Alter von Greg in Benevent beurteilen oder aufstellen will.

---

<sup>103</sup>Und gerade hier muß man beachten, daß die *Scolica Enchiriadis* „falsche“ Chromatik nicht ausgemerzt haben wollte, sondern zu registrieren, d. h. zu rationalisieren versucht; dies zeigt schon Jacobsthal, s. o.

#### 1.1.4 Zur Verschiedenheit von Rezitationstönen

Wie bereits bemerkt, könnte eine weitere Antwort auf das Problem verschiedener Rezitationstöne in der formelhaften Meßpsalmodie darin bestehen, daß die Rezitation im 3. Psalmton der Meßantiphonie auf *h* in Benevent unmöglich erst im 10. Jh. rezipiert worden sein könne, weil da schon die neuere Form gebräuchlich gewesen sein müsse (was allerdings erst einmal nachzuweisen wäre), nämlich die Rezitation auf *c*, denn schließlich kennt, wie bemerkt, auch und noch (?) die *Commemoratio brevis* ebenfalls die Rezitation auf *h*<sup>104</sup>: Zu fragen bliebe, ob die Veränderung nach der Rationalisierung erfolgt sein kann oder muß, denn, hat man *h* festgelegt, kann man zu *c* nur noch in rationaler Weise, durch Verschiebung im Tonraum gelangen, oder bestanden beide Rezitationsmöglichkeiten bereits vor der Rationalisierung? Eines läßt sich erkennen, gerade aus dem Auftreten der Rezitation auf *h* in der *Commemoratio brevis*: Eine *tuba h* im dritten Ton ist rational strukturell leicht erklärbar, geradezu zwingend, die Rezitation auf *c* jedoch nicht, wie der Blick auf die oben zitierte Äußerung von Hermann zu erkennen gibt. Zu fragen bliebe auch: Warum überhaupt eine Verschiebung von *h* nach *c* geschehen sein sollte: Dies ist wie angesprochen unerklärbar, und zwar gerade von rationalem Standpunkt her gesehen.

Diese Unerklärbarkeit ergibt sich aus einem Blick auf die Theorie, die der Relation von *finales* und *affinales* eine solche Bedeutung gegeben hat, daß sich daraus sogar ein so unbrauchbares Tonsystem wie das der *Dasia*-Notation entwickeln konnte. Insofern erscheint es als geradezu unumgänglich, wie dies in der *Commemoratio brevis* denn auch geschieht, die *tenores* als strukturell wichtige Töne stets im Quintabstand zur *finalis* anzusetzen<sup>105</sup>. Und, glücklicherweise, besteht durch das *tetrachordon diezeugmenon* tatsächlich die Möglichkeit einer reinen Quint über allen *finales*, *D – a*, *E – h*, *F – c*, *G*

<sup>104</sup>Wie ebenfalls bereits bemerkt, könnte die Hs. mit dem Sigl *L* in Schmidts Edition genuin italienischer Herkunft sein, d. h. in Italien aufbewahrt, vielleicht gelesen und verwendet worden sein, im 11. Jh.!

<sup>105</sup>Vgl. etwa die Bemerkung von Hucbald: *Illud in his attendendum, quod synemenon tetrachordo submoto, quinta semper loca his singulis quattuor superiora, quadam sibi connexionis unione iunguntur, ... adeo ut pleraque etiam in eis quasi regulariter mela inveniantur desinere, nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire, et sub eodem modo vel tropo perfecte decurrere. Hanc ergo socialitatem continent. ...*, ed. Chartier, S. 202, 3. Diese *socialitas* war also auch außerhalb der *Musica Enchiriadis* geläufiges Strukturmerkmal, weshalb ein Verzicht gerade auf dieses Merkmal bei der Festlegung des *tenor* auffällt. Für Hucbald ist also die „affinale“ Transposition schon geläufige Gegebenheit, auch dies macht die Frage nach der Entstehung der rational überlieferten Form nicht ganz trivial — und beachten muß man, daß die Rationalisierung zunächst nur an ganz bestimmten, eng eingrenzenden regionalen Stellen vor sich gegangen zu sein scheint; nämlich in Nordfrankreich, also ausgerechnet in den von Pfisterer wegen politischer Turbulenzen aus der Choralgeschichte ausgeschlossenen Regionen. Wo etwa in Rom zur gleichen Zeit Denker wie Johannes Scottus Eriugena, Dichter wie Sedulius Scottus und Literaten wie Hucbald hätten auftreten können, ist jedenfalls unersichtlich — und in diesem Bereich gelingt die Leistung der Rationalisierung der bisher nur mündlich, d. h. „vorrational“ erinnerten und komponierten

– *d*, wobei man beachten muß, daß, wie angedeutet, *b/h* über der *finalis E* keineswegs eine Seltenheit darstellt. Ohne dieses „zusätzliche“ Tetrachord wäre es also schwierig geworden. Jeder auch nur ansatzweise theoretisch adäquat Denkende mußte also als Rezitationston, als *tenor* und damit wesentlichen Gerüstton überhaupt auch des 3. Tons den Ton *h* verwenden.

Nur eine solche Art der Rezitation ist kompatibel mit der immer wieder von den Autoren geradezu als Wunder der Natur der Skala bewunderten und bestaunten *affinales*-Struktur des Tonsystems; und daß diese eine der Grundlagen der das *Dasia*-System definierenden Theorie ist, sollte Beachtung finden: Für die *Commemoratio brevis* gibt es gar keine andere Möglichkeit, als dieser Theorie gerade in Hinblick auf die jeweilige Lage von Rezitationstönen zu folgen; als Zeugnis für besonderes Alter kann gerade dieser Text und seine Notenbeispiele demnach nicht angeführt werden — ganz abgesehen davon, daß ein im 10. Jh. entstandener und noch im 11. Jh. abgeschriebener, also vielleicht auch inhaltlich rezipierter Text keine Beweiskraft für die Datierung von Vorgängen zu Anfang des 9. Jh. beanspruchen kann. Es sei nochmals wiederholt, daß die *Musica Enchiriadis* nach 1000 nachweislich von einem Italiener gelesen und inhaltlich benutzt worden ist, nämlich von Guido, der dann allerdings die Rationalisierung sozusagen widerspruchsfrei durchzuführen imstande ist. Auch hiermit soll nicht etwa behauptet werden, daß Verf. eine, auch noch mit dem angeblichen Anspruch der *Totalität* verbundene, Beweisführung gegen eine frühe, d. h. vor 840 zu datierende, Rezeption von Greg in Benevent geleistet zu haben glaubte — dazu ist sich Verf. der mit einem solchen Beweis verbundenen erheblichen Schwierigkeiten viel zu sehr bewußt —, behauptet wird nur, daß die mit dem für sein wissenschaftliches Auftreten so typisch bewundernswerten Selbstbewußtsein verbundene Argumentation von Pfisterer nicht ausreichend klar demonstriert worden ist: Es wird dafür schon etwas mehr an Nachweisen notwendig sein, um wirklich zu überzeugen. Nur darauf sollten die vorangehenden Hinweise deuten.

Wenn die Mehrheit der Überlieferung statt dieser theoretisch einzig sinnvollen Lösung entschieden haben sollte, nachträglich, also notwendig nach der Rationalisierung, gegen jede theoretische Vernunft zu verstoßen, so bleibt dies ersichtlich hochgradig rechtfertigungsbedürftig. Eine Rechtfertigung wäre weniger notwendig, wenn man die Rezitation auf *c* als ursprünglich, nämlich als Ergebnis des Versuchs einer sinnvollen Rationalisierung einer „vorrationalen“ typischen Form der Psalmodie des 3. Tons ansehen würde (unter Absehung von den oben angesprochenen Hinweisen, die gelegentlich in St. Gallen auftretende *franguli* geben könnten), die dann als Folge der Durchsetzung des *finalis*-Systems der Tonarten theoriegerecht umgewandelt worden sein müßte. Auch hier wird nichts behauptet, außer dem Umstand, daß es Begleitumstände gibt, die vielleicht auch noch zu beachten wären, ehe man gauen kann, Patentlösungen gefunden zu haben.

Angesichts der *tristropa* in der Meßpsalmodie des 3. Tons am Schluß der 1. Vershälfte fällt es ebenfalls gar nicht so ganz leicht, die nicht gerade diastematisch klare und rationale Notation von St. Gallen als Zeugnis für eine Rezitation auf *h* zu postulieren: Die Folge aber

---

Melodien!

von *punctum + s, podatus, virga, virga, ... virga, punctum, punctum, clivis, tristropha*, wobei die *virga* vor den *puncta* immer auf den Akzent fällt, also wohl wie überliefert einen höheren Ton bedeuten soll, der dann auch die folgenden, rezitativen, *puncta* „erklärt“, läßt sich kaum anders als durch gemeinte Rezitation auf *c* erklären — denn warum sollte hier, nicht als Akzentbeachtung, die *tristropha* nicht auf dem Rezitationston gelegen haben. Und *strophici* jedenfalls begegnen recht selten auf anderen Tönen als solchen, unter denen ein Halbton steht — in skalisch rationaler Metasprache formuliert. Man könnte hier das Problem noch etwas unterhaltsamer gestalten: Wenn die wirklich ursprüngliche Fassung hier ein *b* gehabt haben sollte, jedenfalls auf einem Ton rezitiert hat, der tonsystematisch rationalisiert am ehesten als *b* zu bestimmen war, was wäre dann zu folgern? Dann könnte man tatsächlich die Wahl des Tons *c* aus irgendwelchen puristischen Erwägungen, die aber erst die Theoretiker aus Zisterzienserstand klar formulieren, also etwas zu spät, als Ersatz eines nicht gewollten *b molle/tetrachordum synemmenon* ansehen: Man wollte — in einer solchen wenig wahrscheinlichen Hypothese — die Halbtonstruktur bewahren, aber eine andere Lage im Tonsystem; nur auch dies sagt nichts darüber, wann das geschehen sein könnte, warum nicht schon beim 1. Rationalisierungsschritt? Daß dies eine recht merkwürdige Hypothese ist, dürfte klar sein, sie wurde nur zur Erläuterung des Problems einer Rechtfertigung der These einer sekundär eingebrachten Rezitation der Psalmodie der Meßantiphonen des 3. Tons erfunden!

Insofern wurde oben von *sekundär* gesprochen. Und daß dann eine jüngere Rezeption die theoretisch korrekte, allein sinnvolle Lösung übernommen haben dürfte, erscheint, ganz allgemein gesehen, als plausiblere Hypothese. Auch der Umstand liegt auf der Hand, daß die *Commemoratio brevis* ein Werk der Musiktheorie ist, zwar, wie aber fast alle musikhistorisch relevanten Schriften, angewandte Musiktheorie, aber doch beherrscht von Grundsätzen der Theorie. Diese schreckt, wie am schönsten, wenn auch natürlich „zu spät“ und nur als Hinweis auf mögliche parallele Denkweisen eben der Zisterzienser-Choral zeigen kann, natürlich nicht immer und nicht immer gleichmäßig davor zurück, Choralmelodien auf die Prokrustesbetten der Tonarten<sup>106</sup> und ihrer theoretischen Definition, ganz abgesehen von der Unterwerfung der Melodien unter das antike, diatonische Tonsystem zu spannen<sup>107</sup>. Die Meinung aber, daß die Choralmelodien, die rational be-

<sup>106</sup>Und davon kann man ausweislich der Rezepte zur Ausmerzung von Chromatik durchaus sprechen, denn man kann, wie bereits in Hinblick auf die *Scolica Enchiridis* und ihre *absoniae* bemerkt, voraussetzen, daß hier höchstens die Spitze des Eisbergs greifbar ist. Aber, was soll ausgerechnet in Benevent ein Eisberg? Der soll nur die Probleme sinnfällig, ganz besonders sinnfällig durch Kontrast, bewußt machen.

<sup>107</sup>**Zu Hucbalds *ptongus*-Definition** Und was meint Hucbald wohl damit, wenn er davon spricht, ed. Chartier, S. 152, 13 (§ 16), daß *Dicti autem ptongi ΑΠΟ ΤΟΥ ΦΘΕΙΤΕΣΘΑΙ, quasi a similitudine loquendi, quod, quemadmodum locutione intelligibilia verba redduntur, ita his (scil. ptongis) sub intellectum decidunt soni, etiam et ipsos interdum inrationabiles sonos, horum diiudicat exercitata sagacitas?* Die Überlieferung des Satzes erscheint zunächst verderbt. Man kann die etwas „herbeigeholte“, topische Etymologie vernachlässigen, wird aber sehen müssen, daß

durch die *locutio intelligibilia redduntur verba* mit *verba intelligibilia* das, sinngemäße Objekt, syntaktisch das Subjekt, sozusagen als Produkt der *locutio* entsteht — daß hier eine erhebliche Ellipse vorliegt, ist klar, jedenfalls bezieht sich Hucbald auf die Differenzierung der Grammatiker, z. B. zwischen *intelligibilia* Lauten und solchen, die das nicht sind, in den Definitionen der *vox* etc. Problem bei diesen, z. B. von Verf. in *Musik und Grammatik* behandelten Passagen aus der lateinischen Grammatik, ist die Frage, wie dann die *voces* der Musik einzuordnen sind, denn rational und damit *intelligibiles* sind auch diese. Hucbald formuliert ganz klar und dezidiert die Aussage, daß Musik aus *intelligibilia*, bzw. *rationabilia* Elementen besteht. Vielleicht ergibt sich aus diesem, selbständigen Ansatz einer direkten Parallelisierung von Sprache und Musik auf der Basis der „Intelligibilität“ der Grund, daß Hucbald den Wort-Ton-Vergleich nicht anführt: In der Sprache sind die *verba intelligibilia*, in der Musik, jedenfalls für Hucbald, die *phtongi*. Die Lösung des Problems, daß zwar die *soni/phtongi* rational als Elemente der Melik bestimmt sind, die sinntragenden Einheiten aber die *neumae, partes* etc. bilden, eben den Ansatz der *Musica Enchiridis* bei der Anwendung (und völligen Umgestaltung) des Wort-Ton-Vergleichs nach Adrast, kennt jedenfalls Hucbald offensichtlich nicht. Seine Parallelisierung erscheint dagegen sehr eingeschränkt hinsichtlich der Erfassung der gesamten Komplexität des Sinns in Musik; Formkategorien kennt er nicht, jedenfalls nicht als Teil der Theorie — und gerade darin, dies rational erreicht zu haben, ist die große Leistung der *Musica Enchiridis* begründet, eine echte Weiterführung der antiken Vorgabe — wen interessiert das, wer versteht das?

Insofern stört zunächst der Umstand, daß *soni ... etiam et ipsos sonos ...* nebeneinanderstehen; die *ptongi* sind offenbar der *locutio* parallelisiert; durch die *ptongi* fallen die *soni* unter den *intellectus*. Das entspricht der Aussage des vorangehenden Kapitels, daß die *phtongi* nicht irgendwelche Töne, wie die der *insensibilium rerum* oder *inrationabilium animalium*, sondern nur die quantitativ bestimmten *soni* sind.

Den Anschluß, *etiam et ipsos sonos* wird man dann als Objekt des *diiudicare* der *sagacitas* interpretieren, wobei diese *sagacitas exercitata horum* sein soll; eine etwas merkwürdige Formulierung, die wohl meint, daß die *sagacitas* durch die *phtongi exercitata* ist; eine nicht gerade klassische Syntax von *exerceo*. Eine andere Lösung aber scheint nicht möglich zu sein.

Damit aber ist wohl gemeint, daß sogar auch die *inrationabiles soni* durch die *ptongi* dem *intellectus* unterworfen werden, also dem Urteil der *exercitata sagacitas*. Wie die Syntax auch gemeint ist, die Frage bleibt, was die *ipsi interdum inrationabiles soni* sein könnten — daß es sich hier um Nachtigallentöne oder Windgeheul handeln sollte, erscheint vom Inhalt her unwahrscheinlich, denn es geht doch um die rationale Erfassung; dagegen spricht auch das *interdum*; dennoch ist natürlich nicht auszuschließen, daß etwas wie *voces inrationabilium animalium*, z. B. von Nachtigallen hervorgebrachte Töne, die auch Melodie bilden, gemeint sein könnten. Dies wäre eine denkbare Interpretation des Gemeinten, nur sagt dies Hucbald nicht klar genug — daß die Beurteilungsfähigkeit der „quantitativen“ Töne die Erkenntnis von „nicht-quantitativen“ *soni* ermöglichen sollte, ist natürlich nicht auszuschließen, aber vielleicht doch eine etwas merkwürdige Vorstellung.

Somit bliebe noch die Hypothese, daß das Bezeichnete von sog. Zierneumen irgendwie als *irrational* verstanden worden sein könnte, oder eben, daß es mit dem Tonsystem nicht meßbare Töne,

stimmt eben ausschließlich nach der Rationalisierung überliefert sind, diesen Vorgang völlig „unbeschadet“ durchlaufen haben müßten, bedürfte zumindest einer wirklich beweisfähigen Begründung, aber auch einer Abschätzung des Ausmaßes — die wohl nicht zu leisten ist; auf die entsprechenden Vorstellungen von Pfisterer ist anschließend einzugehen, sie sind angesichts der Aussagen der Quellen weitgehend nicht wesentlich.

Selbstverständlich impliziert dies nicht die Behauptung, daß die Chormelodien den Rationalisierungsvorgang nicht im wesentlichen „unbeschädigt“ überstanden haben dürften, d. h. daß, wie so gut wie alle Theoretiker belegen, die Absicht der rezipierenden Musikkultur von Anfang an und durchweg an einer Erhaltung der gegebenen Melodien im Zentrum stand, daß sie diese Erhaltung als wesentliche Aufgabe verstanden haben; einen Hinweis auf diese Achtung vor der Tradition gibt Oddo im *prologus* zum *Dialogus*, s. auch Jacobsthal, der darauf in *Chromatische Alteration*, S. 231, hinweist: Natürlich kann der, zwangsläufig langwierige Weg der totalen Rationalisierung nicht einfach gewesen sein, das belegt schon rein äußerlich die Zeitdauer zwischen Aurelians Text und dem von Hucbald nebst dem „Zwischenstadium“ der ersten Schicht der *Alia Musica*. Nur muß eben auch bedacht werden, daß der Anspruch der Theorie auf umfassendes Verstehen der Wirklichkeit — auch in der *Musica Enchiriadis* — von Anfang an so ausgeprägt war, daß „Rückführungen“ von z. B. durch leichtsinnige oder böswillige *cantores* „begründete“ Fehler (so von der Theorie her gesehen) auf eine theoretisch gesetzte Wirklichkeit selbstverständlich waren: Selbst Regino, dem die Rationalität der Definition des melischen Materials — die Metrik ist ihm natürlich geläufig — nicht verfügbar war, gibt zu erkennen, welche Bedeutung theoretischen Konzepten zugewiesen wurde:

*In quibus octo tonis non solum omnis armonia spiritalis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur atque comprehenditur.*, ed. Bernhard, S. 43, 13. Diese Behauptung als erschöpfendes Modell der Wirklichkeit zu bewerten, wäre sinnlos, denn daß Regino alle weltlichen Melodien „tonal“ klassifiziert haben könnte und das Fehlen von alternativen Materialordnungen bzw. Melodieklassen bewiesen hätte, ist nicht anzunehmen. Die Achtzahl ist sozusagen als absolut gültiges „Dogma“ gesetzt, obwohl wie angesprochen jede Möglichkeit einer strukturellen Konkretisierung der acht Klassenbegriffe bzw. der Kriterien, die eine Melodie in eine der acht Klassen einordnen lassen, völlig fehlt. Im

---

also Chromatik, in den Melodien gab, was die *Scolica Enchiriadis* auch bestätigt.

Weil die Transposition auf *affinales* wie auch das Nebeneinander von *synemmenon* und *diazeugmenon* für Hucbald geläufige Tatsache ist, könnte hier also — eventuell, und nicht beweisbar! — auch ein Hinweis auf die Existenz und das Bemerkens von Chromatik im Choral vorliegen — immerhin hat Hucbald vor dieser Stelle schon Hinweise auf das ganze Tonsystem gegeben. Aber, wie gesagt, eine endgültige Entscheidung, was Hucbald hier meint, scheint wenigstens Verf. nicht möglich, die angebotene Deutung jedenfalls ist nicht von vornherein zu verwerfen; allerdings stünde diese Bemerkung dann außerhalb der gesamten Systematik, weil die *phtongi* eben ausschließlich rational bestimmt sind; zu eventuell nicht *rationabilis soni* im Gesang sagt Hucbald sonst nichts, so daß man nur sagen kann: Die angeführte Hypothese wäre angenehm als Bestätigung sozusagen der entsprechenden Aussagen der *Scolica Enchiriadis*.

Osten ist dieses „Dogma“ nicht gegeben, auch im Westen gab es Versuche mit wenigstens vier zusätzlichen Tonarten (eine Zuordnung zu Oktavgattungen konnte natürlich nicht bestehen); wie solche Versuche aufgehoben werden, zeigt schon Aurelian klar. Damit aber dürfte erkennbar sein, daß die „Dogmatisierung“ der Anzahl *Acht* für die, rational nicht definierbaren, Tonartenklassen die Basis überhaupt einer die Wirklichkeit regelnden Musiktheorie, im westlichen Mittelalter war — offensichtlich zunächst wesentlich bestimmt von eben dem „Dogma“ der Achtzahl, die assoziativ sogar zu Aurelians Vergleich mit den neun Musen führen konnte (warum wohl neun Musen?). Der Selbstanspruch der Theorie ist damit von Anfang an, also schon von essentiell „vorrationalen“ Zeiten an geradezu absolut — was eben auch die Möglichkeit von, vielleicht sogar weitreichenden Eingriffen, wie z. B. die Emendierungsmethoden, nicht einfach ausschließen lassen kann (übrigens hat Pfisterer noch keinen Nachweis vorgelegt, daß solche Formulierungen auch schon in Rom im 8. Jh. geläufig waren, obwohl dies für eine Begründung seiner Behauptung, daß die Achttonartenordnung mit dem Choral aus Rom übernommen worden wäre, nicht ganz überflüssig wäre)<sup>108</sup> — die Behauptung, daß es sich hier um irrelevante Kleinigkeiten ge-

---

<sup>108</sup>Mit steigendem Grad der Rationalisierung mußten natürlich immer mehr Probleme der korrekten tonalen Bestimmung bewußt werden, das ist natürlich kein einheitlicher und kurzdauernder Vorgang! Das zeigt schon Johanne Cotto. Chromatismen, die man wohl zunächst gar nicht bemerkt hat, mußten mit der totalen Durchsetzung des *finalis*-Systems natürlich immer mehr auffallen, je mehr die *cantores* generell dem Postulat von Guido entsprochen haben.

Und bei Hucbald, in einem gewissen Umweg auch in der *Musica Enchiriadis* etc., ist zwar die Rationalisierung als Grundlage des spezifischen, objektbezogenen, konkreten Denkens über Musik vollständig erreicht; daß Hucbald aber bereits ein vollständig rationalisiertes Repertoire vorgelegen haben könnte, daß also sein Modell des Chorals bereits das des Meßtonars von Montpellier gewesen sei, wäre eine sehr kühne Hypothese; wahrscheinlich ist sie nicht. Der Choral zur Zeit von Hucbald kann also durchaus etwas anders geklungen haben als zur Zeit von Guido — dessen „Version“ aber eben die einzig erhaltene ist (gemeint ist die der rationalen Überlieferung modulo Veränderungen durch emendierte Chromatik).

Insofern kann also nicht überraschen, daß es eben erst nach Hucbald immer wieder Hinweise auf die Notwendigkeit von Emendationen gibt. Hinzu kommt noch eines: Daß die Rationalisierung sich bei den *cantores* sehr schnell allgemein durchgesetzt habe, ist ausweislich der Äußerungen Oddos und noch Guidos kaum vorstellbar — bei Oddo gibt es Sänger, die fünfzig Jahre Gesangspraxis nicht dazu geführt hat, selbständig singen zu können, Guido erweitert diese Hyperbel noch auf hundert Jahre, womit wirklich alle derartigen musikalischen Idioten einbezogen sein dürften; und daß es solche in einiger Fülle gegeben haben muß, liegt auf der Hand, wie auch klar ist, daß es sehr zähe Traditionen gegeben haben muß, die zu den „Verdammungen“ noch von Johannes Cotto geführt haben. Im Gegensatz stehen dazu bei Oddo wie bei Guido die nach ihrer jeweiligen Methode ausgebildeten Kleinen; die können alles nach kürzester Zeit — und dennoch muß Johannes Cotto immer noch zu Emendierungsnotwendigkeiten Stellung nehmen: Der Rationalisierungsvorgang dauert also ziemlich lange, bis das gesamte Repertoire vollständig erfaßt ist, wird offenbar einiger Arbeitsaufwand gefordert; das aber kann nicht heißen, daß nicht

handelt haben müsse, ist schon angesichts der überhaupt faßbaren Veränderungen, die Jacobsthal gezeigt hat, methodisch unbrauchbar.

Daß sich auch hier weitere Probleme finden lassen, sei nur angedeutet: Die Versuche der Ausmerzung von ausmerzbarer Chromatik führen in verschiedener Überlieferung zu verschiedenen Varianten; hier kann also die entsprechende Vielfalt gesehen werden. Könnte dies darauf hinweisen, daß die vorgängige Rationalisierung an verschiedenen Stellen in verschiedener Weise erfolgt sein könnte, und zwar die gesamte Rationalisierung, oder muß man auch hier verschiedene Stadien voraussetzen, die gewisse schwer rationalisierbare, d. h. auf die Skala projizierbare Stellen zunächst unbeachtet ließen? Die nachweisbaren Emendationen jedenfalls lassen sich vielleicht als Hinweise auf verschiedene Traditionen und damit Schichten benutzen. Davon und von verschiedenen Tonartenzuordnungen abgesehen (die übrigens auch zwischen AR und Greg Unterschiede definieren), erscheint auch die rationale Überlieferung als von erstaunlich wenig wesentlichen Varianten bestimmt.

Ein solches Stadium der erfolgten vollständigen Rationalisierung müßte dann, wie gesagt, als ziemlich einheitlich vorausgesetzt werden; dies ist auch keine so ganz einfach zu erledigende Frage, die vielleicht durch die Annahme etwas „erleichtert“ werden könnte, daß der Vorgang der Tonartbestimmung als schon in „vorrationaler“ Zeit weitgehend erledigte Klassifizierungsaufgabe der Rationalisierung, vor allem durch die *finalis*-Lehre, einen bereits allgemein gültigen Bestand an Melodieklassen vorlegen konnte — auch die Einheitlichkeit des Prinzips eben dieser *finalis*-Lehre ist als theoretischer Ansatz auch nicht ganz leicht erklärbar, denn die „vorrationalen“ Textquellen geben keinen Hinweis auf ein solches Prinzip, wie ebenfalls gesagt, hängt diese Lehre mit der Rationalisierung fest zusammen, kann vorher also nicht gedacht worden sein — und sie aus Byzanz irgendwie zu „übernehmen“, besteht auch keine Möglichkeit, sie ist ein Produkt westlicher Musiktheorie; mit der Formulierung dieser Lehre, die vielleicht doch, „intuitiv“, irgendwie mit der Praxis, wohl auch der geistigen Repräsentation der Tonarten zusammenhing, war ein allgemeines Muster gegeben, das die Rationalisierung weitgehend gleichartig durchführbar machen konnte — aus Benevent sind wirklich keine Theoretiker bekannt; Oddo wird doch nicht Langobarde gewesen sein? Auch das wäre wohl kaum ein eindeutiges Argument für eine Rezeption von Greg in Benevent vor 840.

Wollte man also unbedingt und gegen viele konkrete Einwände die altrömische Fassung als direkten Nachkommen der Gregorianischen/Fränkischen Version interpretieren, muß man wohl auch die Frage beantworten, warum dann in Benevent, wo das Gleiche, notwendig in noch früherer Zeit als die quellenmäßig bisher noch nicht begründbare Rezeption des Gregorianischen Chorals in Rom geschehen sein soll, nicht auch entsprechende Veränderungen der Melodiefassung entstanden sein könnten; auch der genuin Beneventanische Choral hat seine eigenen Stilmerkmale — oder hat Benevent eben immerzu „Nachschub“ an Neuentwicklungen aus dem Frankenreich erhalten? Dann wird die Behauptung, daß entgegen der Quellenlage in Benevent der Gregorianische Choral bereits um 800 oder

---

schon der Anfang der Tonalisierung bestimmte Vorstellungen von tonal richtig und falsch gehabt haben und danach Eingriffe durchgeführt haben könne.

früher vollständig und restlos rezipiert worden sei, doch etwas begründungsbedürftig, eine Begründung noch bedürftiger als bei Zugrundelegung der üblichen Vorstellung, daß der altrömische Choral eine, wie auch immer weiterentwickelte und veränderte, insgesamt aber der Urfassung näher stehende Version als Greg sein dürfte; denn, behauptet man den „umgekehrten“ Weg, dann muß AR eine notwendig hochgradig verballhornte Version des Gregorianischen Chorals darstellen, die in ihrer Stilistik aber doch wieder eher der gemeinsamen Urform nähersteht als die durch die ganze Entwicklung der Tonalisierung und Rationalisierung gegangene Gregorianische Choralfassung<sup>109</sup>. Ganz so einfach scheinen auch von da die Kontextprobleme nicht aufhebbar zu sein; die einfache Behauptung einer ursprünglich absoluten, diatonischen Einheitlichkeit von Greg, die nur „später“, in nicht rekonstruierbaren, jedenfalls nicht mit der Rationalisierung zusammenhängenden Varianten erscheine, ist methodisch etwas zu einfach. Denn die Rationalisierung hat eben zu verschiedenen Weisen der Ausmerzung von Chromatik geführt, womit derartige Chromatik klar ein „Opfer“ der Rationalisierung gewesen sein muß.

Zu fragen wäre auch, ob alle Varianten, die nicht sofort durch emendierte, also ursprüngliche Chromatik erklärt werden können, notwendig nie etwas mit der Rationalisierung, z. B. in Hinblick auf heute nicht mehr greifbare Chromatik, zu tun gehabt haben können. Auch hier bleibt das Problem, daß vor einer vollständigen Erfassung aller Varianten, entsprechende Fragestellungen nicht beantwortet werden können: Die Entscheidungen bei den beiden Vorgängen der, graduell hinsichtlich Rationalität zu unterscheidenden Vorgänge der tonartlichen Klassifizierung zum anderen der „antiken“ Rationalisierung sind kaum mehr faßbar, höchstens sind in den Diskussionen über verschiedene Tonartzuordnungen Rudimente enthalten. Die Einheitlichkeit nach der Rationalisierung ist auffällig, stellt Fragen, ob hier regional verschiedene Rationalisierungsvorgänge irgendwie „zusammengekommen“ sind, ob so etwas schon für die Durchsetzung des „Dogma“<sup>s</sup> der acht Tonarten gilt, und wie denn die Hinweise auf so zahlreiche Varianten etwa vonseiten

---

<sup>109</sup>Sicher sind die sehr allgemeinen Ausführungen von B. Stäblein zum jeweiligen Stil der beiden Fassungen, *MMM* II, S. 31\* ff., nicht gerade erschöpfende Behandlungen der betreffenden Fragen — Stil und Ästhetik der Melodien (deshalb?) oder deswegen, weil es sich um wesentlich schwieriger als die Struktur verschiedener Formelnutzungen zu fassende Merkmale handelt, völlig außer Acht zu lassen, erscheint auch nicht ganz als sinnvollster Zugang zur liturgischen musikalischen Kunst, denn das ist die Melodik des Chorals.

Das Wesen eines Kunstwerks ist kaum durch Verweise auf Formeln, Topoi o. ä. sinngemäß zu erfassen — und daß die Nutzung der unübersehbaren stilistischen Unterschiede zwischen AR und Greg zur Bestimmung ihrer altersmäßigen Relation völlig obsolet sein kann, kann nur einem Betrachter als sinnvolle Behauptung erscheinen, der die ästhetische Erlebnisleistung von Musik als für die Deutung von Musik irrelevante Nebensächlichkeit bewertet. Daß ein Mangel an musikalischem Gefühl, so vage und unsicher auch dessen Urteile sein mögen — sie haben konkrete Entsprechungen in der Form der Musik — eine wesentliche Voraussetzung für musikwissenschaftliche Arbeit sein sollte, ist jedenfalls nicht leicht plausibel zu machen; die Existenz von (personalen) „Ausnahmen“ ist kein Beweis für das „Gegenteil“.

Guidos zu konkretisieren sind.

Eines jedenfalls ist unbestreitbar: Es läßt sich keine entsprechende Arbeit in Benevent belegen — auch St. Gallen hat in Notkers des Deutschen Schrift einen klaren Beweis für die Rationalisierung, auch wenn die Schrift dies nicht (sofort) bestätigt — Benevent dagegen kennt nicht ein theoretisches Zeugnis aus der für die Rationalisierung wesentlichen Zeit, verwendet aber von vornherein eine diastematische Notation; ist es ein Fehler, diese Relationen methodisch beachtenswert zu finden? Wie bereits bemerkt, ist auch die Einheitlichkeit der Theoriebildung bemerkenswert: Wie hat sich die *finalis*-Lehre so schnell verbreitet? Weil sie so natürlich war? Warum lassen dann Aurelian und Regino keinen „intuitiven“ Vorläufer erkennen?

Immerhin kann die Einheitlichkeit — vorausgesetzt, sie ist wirklich ausreichend belegbar — auch durch recht frühe Veränderungen aus „rationalen“ Gründen erzeugt worden sein; wie ebenfalls bereits bemerkt, basiert die Rationalisierung identisch auf der Einheitlichkeit des antiken *σύστημα τέλειον* im *γένος διάτονον*. Und schließlich bedeutet das doch in Hinblick auf „Urgreg“ späte Aufstellen von Regeln zur Emendierung von Chromatik, daß die „vorrationalen“ oder intuitive Weitergabe der Choralmelodien mit Chromatik offenbar recht zäh war, daß also die rationale Gestalt der Melodien mit Sicherheit nicht der der „vorrationalen“ entsprochen haben kann.

Daß das angesprochene Tonsystem weitgehend das Tonsystem gewesen sein kann, das intuitiv die rein mündlich weitergegebenen Melodien bestimmt haben dürfte, ist nicht unwahrscheinlich — es gibt genügend Beispiele dafür bzw. Hinweise darauf, daß dieses System nicht ausreichend gewesen sein kann. Die Frage nach der Anzahl von Veränderungen, die durch die Rationalisierungsvorgänge an den „intuitiven“ Melodien geschehen sind, ist kaum sicher zu rekonstruieren. Die Möglichkeit solcher Unterschiede einfach zu leugnen, erscheint nicht als methodisch sinnvoller Ansatz — so bequem er natürlich ist. Hier können und sollen keine Antworten gegeben werden, sondern nur gewisse Probleme angeführt sein.

Auch in Hinblick auf die Bedeutung der Tonartklassifizierung sollte man unbeachtet lassen, daß die in Rom noch einige Weile nach der im Frankenreich erfolgten Rationalisierung überlieferte Sonderfassung AR nicht so eindeutig den Prinzipien der „modernen“ Kirchentonarten folgt. Für Benevent widerspricht dies nicht der Möglichkeit einer Hypothese, daß der Gregorianische Choral schon oder erst mit erfolgter Rationalisierung rezipiert worden sein könnte, genau in Übereinstimmung mit der Überlieferung, jedenfalls gibt selbst Pfisterer keinen Hinweis auf Beneventanische Tonare vielleicht noch vor dem Lipphardtschen Tonar von Metz. Es handelt sich also um eine nicht ganz triviale Hypothese, die noch näher begründet werden müßte, will man unbedingt die Beneventanische Überlieferung von Greg zum Urzeugnis von dessen Urfassung machen.

Die *finalis*-Lehre jedenfalls tritt als einheitlich verbindliche Theorie auf — doch auch hier ist zu beachten, daß die Zeugnisse für diese Lehre im Norden klar faßbar sind wie auch schon das Prinzip der Tonare, in Benevent aber, in der wesentlichen Zeit, begegnet keine einzige betreffende Quelle. Die Voraussetzung von verlorenen Quellen ist natürlich

immer möglich und höchst bequem, müßte dann aber auch in gleicher Weise für liturgische Argumentationen gelten, z. B. für die sowieso nicht zutreffende Behauptung, daß nach 900 im Norden keine Spuren einer liturgischen „Unsicherheit“ nach Pfingsten im angeführten Sinne bestehe. Als Argument sind solche Verweise also etwas suspekt. Und wie kann eine liturgische „Unsicherheit“ nach — angeblich — mehr als zwei Jahrhunderten der Praxis von Greg in Benevent noch bestehen?

Warum sollte man in fester Tradition stehend eigentlich überhaupt noch verwirrt werden, weil im „Norden“ eine Messe bzw. deren Gesänge mehr zur Verfügung stand? War da ein Besuch, der, wie seinerzeit die Griechen mit ihren Gesängen Karl d. Gr. so begeistert haben, in Benevent die Begeisterung für die Melodien dieser „neuen“, zusätzlichen Messe so entflammt hat, daß man sie unbedingt neu hinzuzupizieren wollte, ohne klar zu wissen, was man liturgisch damit eigentlich machen sollte (auf dieses liturgische Argument eines Uralters von Greg in Benevent ist noch einzugehen) — und das dann nicht durchweg als Nachtrag?

Diese Frage erscheint auch nicht so einfach zu beantworten, wie die, was eigentlich der *in den zweiten Rang* getretene genuin Beneventanische Choral die ganze Zeit hindurch getan haben soll, warum für ihn nur gelegentlich schriftliche Aufzeichnung erhalten ist. Wie Mailand und AR zeigen, konnte man die rationale Notation für jede Art von Choral anwenden; warum also hat Benevent das nur höchst selektiv getan, vielleicht doch deshalb, weil die Rezeption von Greg in Benevent zusammen mit der Notation erfolgt ist, also mit Verdrängung der genuin Beneventanischen Melodien? Bei der Buchstabenschrift hat man übrigens die fränkische Entwicklung nicht sofort und bereitwillig mitgemacht; Benevent entwickelt und behält lange Zeit seine eigenartige Schrift, für die es keine lange bezeugte Vorstufe gibt. Hier liegt ein Unterschied z. B. zu Metz oder zu Chartres

Daß die Praxis sich die angedeuteten Eingriffe der Theorie offenbar für längere Zeit nicht einfach „gefallen“ ließ, ist nicht nur anzunehmen, sondern wird bestätigt durch das häufige Schimpfen von Theoretikern auf „falschen“ Gebrauch der Melodien, z. B., aber nicht nur, hinsichtlich des Auftretens von Chromatik, noch bei Autoren wie Johannes Cotto. Da muß es doch noch verschiedene Überlieferungen gegeben haben — natürlich in einem bestimmten Rahmen, den man vielleicht erst nach Erfassung aller Varianten überhaupt zu beurteilen fähig sein wird. Man sollte auch nicht ganz unbeachtet lassen, was Guido im *Prologus* sagt, wenn er, ed. S. v. Waesberghe, S. 64, 35, in Bezug auf die Vielfalt der Versionen<sup>110</sup> ausdrücklich den Primat der Theorie bei der Festlegung der Melodieformen anspricht. Es sei bemerkt, daß der Bezug auf individuelle Willkür natürlich ein Argument von der Warte der regulierenden, absolut verstandenen Theorie bildet, hingewiesen sei auch, daß von *multa commutare* gesprochen wird — ganz irrelevant können die betreffenden Varianten dann auch nicht gewesen sein; wo sind sie geblieben, muß deshalb gefragt werden:

---

<sup>110</sup>Wobei natürlich eine solche Fülle nicht zwangsläufiges Ergebnis irgendeiner *oral tradition*-Vagheit sein muß, sondern ganz bewußte Gestaltung nach eigener Vorstellung und Selbstherrlichkeit, so jedenfalls sieht es Guido.

*Qua in re, cum pro sua ipsi voluntate multa commutent, aut parum aut nihil mihi indignari debent si a communi usu vix in paucis abscedo, ut a communem artis regulam informiter omnis cantilena recurrat. Quoniam vero haec omnia mala et multa alia eorum culpa eveniunt, qui antiphonaria faciunt, valde mono et contestor, ne aliquis amplius praesumat antiphonarium neumare, nisi qui secundum subiectas regulas bene potest et sapit ipsam artem perficere.*

Die *regulae* haben absolute Kraft, so daß alle dagegen stehenden Varianten nur durch die Unwissenheit der Notatoren erklärbar sind — ob dies die Wirklichkeit abbildet, wäre zu fragen, es kann sich auch um traditionelle Formen handeln; auch die Zisterzienser monieren die Verkommenheit der traditionellen Überlieferung, was den Tatsachen nicht entsprechen kann!

Auch solche Texte machen die Erklärung der Einheitlichkeit der Überlieferung noch schwieriger, denn Guido beruft sich auf viele, „nicht-objektive“ Eigenheiten der Überlieferung, natürlich als Fehler. Immerhin wird die Existenz von objektiven, d. h. überall gleich anzuwendenden theoretischen Ordnungsprinzipien ausdrücklich bemerkt. Die *regulae artis* sind wesentlich. Sie erlauben auch, sich *a communi usu* zu entfernen, ob dies wirklich *vix in paucis* geschieht, ist dabei natürlich nicht eindeutig. Jedenfalls dürfte damit erkennbar sein, daß jeder Rationalisierungsvorgang nicht einfach als triviale Übersetzung der „vorrationalen“, nur usuell weitergegebenen und lebenden Melodien angesehen werden darf, vor allem die Durchsetzung der Tonarten dürfte hier einige Manipulationen verlangt haben. Daß es einen *communis usus* gibt, ist nach der im Frankenreich längst erreichten Notierung vollständiger Gradualia sowie der grundsätzlichen Rationalisierung seit Hucbalds Text, der kein sehr später Traktat sein kann, nicht erstaunlich. Auch für Oddo ist dieser Ausdruck und damit die gemeinte Sache selbstverständlich, ja sogar Autoritätsfaktor.

Leider läßt Pfisterer in seiner, explizit ja nicht systematischen Darstellung<sup>111</sup>, den oben bereits erwähnten Int. *In nomine Domini omne genuflectatur* unbeachtet, denn dieser beginnt fast genau wie die Psalmodie (Anfangston ist die *finalis*), endet aber die Rezitation auf *genu flectatur* mit dreifachem *strophicus*, was durch Metz als ursprünglich bestätigt wird: Sollte dies einer der absoluten Sonderfälle gewesen sein, in denen ein *strophicus* auf Ton über Ganzton notiert oder gebraucht worden ist? Will man nicht ganz neue Perspektiven eröffnen, sozusagen musikalische Potjemkinsche Dörfer, so erzwänge die Vorstellung der — angeblichen — musikhistorischen Priorität der Rezitation auf *h* die Annahme von *b*, wie oben angegeben<sup>112</sup>; man wird also doch eher wieder auf eine

<sup>111</sup>Und sehr viele von den, im unter Systematik rubrizierten Abschnitt behandelten Sachverhalten stellen individuelle Einzelercheinungen dar, Besonderheiten der jeweiligen Fälle.

<sup>112</sup>**Zu b und h und Folgen für Tonartbestimmung** Im Rationalisierungsvorgang, der kein trivialer Vorgang gewesen sein kann, erscheint die Frage nach der Anwendung der beiden alternativen Tetrachorde des antiken Systems auf den Choral nicht gerade als vernachlässigbar. Das Zeugnis von Hucbald ist hier wesentlich, der die Erkenntnis formuliert, daß in bestimmten Melodien von ihrer Gestalt an bestimmten Stellen Töne gefordert sind, die sich auf den offensichtlich

zur Rationalisierung genutzten Instrumenten nicht finden ließen, aber eben doch existierten, vgl. ed. Chartier, S. 178. Die Unentbehrlichkeit des Tons, der durch das *tetrachordon synemmenon* allein neu hinzukommt, betont Hucbald noch in besonderer Weise, ed. Chartier, S. 182, 1: *Cuius tetrachordi exempla, cum per omnes modos ... se frequentius offerant, tamen praecipue in autentico triti vel plagis eius, ita ubique perspicui possunt, ut vix aliquod melum in eis absque horum permixtione tetrachordorum, sinemmenon scl. et diezeugmenon, repperiatur.* So gut wie jede Melodie soll nach dieser Meinung eines mit dem Choral sicher nicht ganz unvertrauten Zeugen um 900 das Nebeneinander von  $\flat$  und  $\natural$  verlangt haben, was eben auch die Diskrepanz zu den verwendeten „Maßinstrumenten“ zeigt: Die Melodien machen auf fehlende Möglichkeiten der Instrumente aufmerksam, nämlich in der Situation, in der *quotiens melum quodlibet ita componitur, ut post mesen semitonium, tonus et tonus, fiant sursum versus eodemque tenore per tonum, tonum et semitonium usque ad ipsam mesen redeatur, necesse est, ut suo nomine tetrachordo noncupato dicatur decurrere, quod vocatur synemmenon, i. e. coniunctum, quia cum mese per semitonium iungitur.* ..., ib., S. 186, 17.

Hucbald denkt vollständig skalisch rational, die Töne jeder Melodie sind Elemente der Skala und haben entsprechend ihre Nachfolger und Vorgänger. Von Interesse ist diese Schilderung aber deshalb, weil auch sie deutlich macht, daß die Melodiegestalten das Nebeneinander beider Töne fordern, seine Existenz im Tonsystem wird als Folge der Melodiegestalten beschrieben. Damit, wie auch in Hinblick auf Gustav Jacobsthal, wird erkennbar, daß die „Vorzeichen“ als essentielle Bestandteile der Melodiegestalt anzusehen sind, nicht als Nebensächlichkeiten. Wenn, wie Pfisterer bemerkt, viele Hss. hier keine besondere Sorgfalt erkennen lassen, ib., S. 14, ist die Frage zu stellen, warum dies der Fall ist — denn Hucbald bemerkt, daß fast jede Melodie dieses Nebeneinander der beiden Tetrachorde benötigt; bei wievielen Melodien der rationalen, „endgültigen“ Überlieferung ist dies aber der Fall; irrt hier Hucbald oder die Überlieferung? Man wird Hucbald kaum das Vertrauen absprechen müssen.

Wenn gerade die Beneventanischen Hss., *die sich bei Halbtonverschiebungen als zuverlässig erwiesen haben* („müssen“, damit die Theorie aufgeht), die Hss. aber von Benevent und Aquitanien (diese Kurzbezeichnungen seien erlaubt), also die späteren Neumenschriften, hinsichtlich klarer Unterscheidung zwischen  $b/h$  jedoch offenbar *komplett* ausfallen, ib., so besteht hier wohl eine sehr auffällige Diskrepanz zwischen Zuverlässigkeit gerade in Hinblick auf das Problem der beiden Tetrachorde: Hier ist die Beneventanische Überlieferung absolut unzuverlässig, sie ignoriert das für Hucbald so wesentliche Problem völlig, offensichtlich also ein Hinweis auf eine theoretische Vorentscheidung, nämlich die, die auch für den Zisterziensischen Choral charakteristisch ist. Daß der jedoch ein besonders zuverlässiger Zeuge des Gregorianischen Chorals sei, das dürfen wohl nur seine „Erfinder“ gemeint haben (um vor böswilligen „Fehldeutungen“ zu schützen: Verf. sagt damit nicht, daß Benevent identisch sei mit dem Zisterzienserchoral, sondern nur, daß vergleichbare theoretische Normierungen wirksam gewesen sein können — oder man muß diese Möglichkeit ausschließen). Auch hier erweisen sich die angeblich so zuverlässigen Überlieferer, daß sie wohl in wesentlich höherem Maße theoriebestimmt waren als ältere Überlieferungen — aber, es sei nochmals betont: Die spätere Überlieferung ist nicht per se Beweis für besonderes Alter des Überlieferten! Man darf also auch eine gewisse Skepsis gegenüber dem „Uralter“ der

Halbtonverschiebungen von Rezitationen im 3. Ton als Zeugnis für uralte Überlieferung nicht für ganz unberechtigt ansehen, zumal wie oben gezeigt, auch St. Gallen, „noch“, Chartres und sogar St. Yrieux sich als Zeugen der angeblich nur in Benevent so *zuverlässigen* Rezitation auf *h* erweisen — die entsprechende *Zuverlässigkeit* also ist recht „billig“ zu haben, wenn sie auch in „nordischen“ Hss. begegnet (eindeutig festzustellen ist nur, daß Benevent die Rezitation auf *c*, die Montpellier und Sarum kennen, nicht „mitmacht“ — daß Benevent nicht „aus“ Montpellier sein Greg rezipiert hat, dürfte keine wesentliche Erkenntnis sein). Und, daß selbst Pfisterer noch keinen Nachweis geliefert hat, warum eigentlich die betreffenden *Halbtonverschiebungen* durchgeführt worden sein sollen, kann nicht darüber hinwegtrösten, daß auch er, trotz der Möglichkeit dazu, keine ausreichenden statistischen Angaben liefert, wann und wo denn eigentlich diese *Halbtonverschiebungen* stattgefunden haben könnten.

Wenn andere Traditionen in der Überlieferung hinsichtlich *b/h* weniger genau bezeichnen, die beiden Möglichkeiten aber kennen, ist dies ein Hinweis auf theoretische Probleme und die Existenz einer starken mündlichen Überlieferung (man darf wohl voraussetzen, daß die *cantores* die Melodiegestalten einschließlich *b/h* beherrschten), wenn aber überhaupt keine Anzeichen für die Beachtung dieser Alternative in die Notation auch nur aufgenommen wurde, und es sich noch um eine späte Notation handelt, ist der Schluß darauf, daß man den Unterschied ausgemerzt hat, wohl zulässig. Daraus aber folgt eine theoretisch fundierte Überarbeitung des Melodienrepertoires, nicht nach der Tradition der Praxis — und hier nun hätte eine vollständige Erfassung der Emendationen von Chromatik im „Norden“ und ihren Entsprechungen in Benevent methodisch notgetan, will man die Urzeitlichkeit von Greg in Benevent, man möchte fast sagen „ausgerechnet in Benevent“, beweisen: Die, nach der dankenswerten Auskunft von Pfisterer, totale Unzuverlässigkeit von Benevent in der Überlieferung der Alternativität von *b/h* ist jedenfalls kein Nachweis besonderen Alters der Überlieferung, ganz im Gegenteil. Hucbald wie auch die Nutzung von *b/h* zur Emendierung „falscher“ Chromatik jedenfalls liefern klare Zeugnisse für die Bedeutung dieser Möglichkeit, die nur die *Musica Enchiriadis* in ihrem Wunsch nach einem „Patentrezept“ nicht verstanden hat, was aus der frühen Zeit ihres Rationalisierungsvorgehens auch verständlich ist (hier könnte man die von M. Haas so eindrucksvoll mit hübschen Bildchen zwar nicht erläuterte, aber doch ornamentierte Kindgemäßheit der *Musica Enchiriadis* zusätzlich anführen wollen; vielleicht könnte man sogar in Hinblick auf eine von Smits van Waesberghe mitgeteilte Darstellung der zweibeinigen Schemata aus der *Scolica Enchiriadis* an den großen Maler Antes denken).

Und daß es Vertreter des musikalischen Handwerks der Liturgie gab, die das *b* als nicht ganz korrekt angesehen haben dürften, bestätigt Guido, wenn er von *.b. vero rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt ...* spricht, ed. S. v. Waesberghe, S. 124, 10, und dazu eine ganz andere Erklärung gibt als Hucbald, anschließend: *cum .F. habens concordiam; et ideo additum est, quia .F. cum quarta a se ♯ tritono differente nequibat habere concordiam; utramque autem .b.♯. in eadem neuma non iungas. ...* und daran anschließend auf die Folge für Transpositionen verweist, wird deutlich, daß um 1000 eine andere Betrachtungsweise herrschte: Einmal wird das *b* nur noch als Einzelton, nicht (mehr notwendig) als Teil eines eigenen Tetrachords gedacht, zum anderen aber ist es nicht der Melodiegestalt wegen als unabdingbare

Alternative postuliert, sondern als Hilfsmittel, um zu *.F.* eine Quart zu finden — für Hucbald ist dagegen das Auftreten der beiden Alternativen ein essentieller Bestandteil der jeweiligen Melodiegestalten; hier muß sich also etwas getan haben, eine Veränderung geschehen sein, die auch sozusagen die intervallisch innere Gestalt der Melodien betroffen haben muß: Vielleicht könnte man auch beachten, daß in der Vorgabe die beiden Tetrachorde als gleichberechtigte Alternativen nebeneinander, also für die Rationalisierung des Chorals verfügbar, standen. Benevent verzichtet auf diese Möglichkeit, das als Nachweis des Uralters von Greg in Benevent anzusehen, erscheint demnach recht kühn.

Daraus folgt dann noch ganz folgerichtig, *ib.*, S. 125, 17: *Quod si ipsam .b. mollem vis omnino non habere, neumas in quibus ipsa est, ita tempera ...*, man muß transponieren. Guido hat noch den notwendigen Respekt vor der Tradition: Vermeidung dieses Tons bzw. seines Zeichens ist nur möglich mit Transposition, dies heißt aber Bewahrung der traditionellen Intervallrelationen der betroffenen Melodie bzw. des Melodieteils (allerdings gibt es hier auch gewisse Probleme, die man beachten könnte, wenn man die Alternative ansprechen will). Daraus wird aber auch deutlich, daß eine Abneigung gegen das Zeichen bzw. natürlich sein Bezeichnetes bestand, mit der ersichtlichen Folge einer, die eigentlichen Intervallrelationen ignorierenden einfachen Auslassung, wie sie, später, die Zisterzienser exemplarisch konsequent durchgeführt haben. Übrigens, Guido ist von Benevent nicht ganz so weit entfernt wie etwa der Verf. der *Musica Enchiridis* oder Hucbald.

Angesichts einer solchen Situation von einer gerade in Hinblick auf den Halbton *zuverlässigen* Überlieferung sprechen zu wollen, erscheint als doch recht kühner heuristischer Ansatz. Und, daß zur Zeit der Entstehung der diastematischen Schriften die Theorie allgemein vorausgesetzt werden kann, dürfte kaum zu bestreiten sein: Die Linien ergeben sich aus der Beachtung der Lage der Halbtöne.

Es ist deshalb vielleicht auch nicht ganz adäquat, davon zu sprechen, daß das Auftreten von *b* im Int. *Deus in adiutorium meum intende* auf *in* und *intende* (gegenüber *inimici mei* mit, offensichtlich, *h*) nichts mit der tonalen Bestimmung zu tun haben könne bzw. dürfe, *ib.*, S. 17: Die von Pfisterer sinnvollerweise herangezogene Aussage von Regino, daß die Melodie im 8. Ton beginne, aber im 7. schließe (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 40, 21): *ab octavo incipit, sed septimo finitur*, erscheint angesichts der hohen Lage des Anfangs und in Hinblick auf die Gesamtmelodie zunächst etwas erstaunlich; die plagalen Melodien haben seit den ersten Hinweisen (in dem unter dem Namen von Alcuin überlieferten Text) irgendetwas mit tieferer Lage zu tun. Am Schluß begegnen, skalisch reduziert, die Töne *Gahcdef* (*h* im Abschnitt davor), ganz typisch für den 7. Ton; daß dagegen die Folge *bcdefg* — zu Anfang — charakteristisch für den 8. Ton sein sollte, ist schwer zu verstehen; und die von Pfisterer dankenswerter Weise gegebenen Beispiele für „Verbesserungen“ dieser Merkwürdigkeit weisen auch darauf hin, daß man sich, in verschiedenen Entwicklungsstufen — hier war jeder *cantor* bzw. *magister cantus* gefragt — um „Besserungen“ bemüht hat, wohlgemerkt, in verschiedener Weise, womit Guidos Wertungen bestätigt werden (eine vollständige Zusammenstellung mit AR findet man in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 764).

Reginos Bemerkung darauf zurückzuführen, daß gewisse gestaltmäßige Ähnlichkeiten etwa zum

Ursprünglichkeit der Rezitation in diesem Int. auf *c* postulieren müssen, und damit einer

---

Initium von Int. *Dum medium* mit der Folge *CD DGF Ga G G* (im 8. Ton) bestünden (entsprechend um zwei Quarten nach unten transponiert) *DGE ED E*, scheidet ersichtlich ebenso aus, wogegen eine Nähe zum Int. *Dilexisti justitiam* mit der Tonfolge *G G acG GF G ...*, wo man nur eine Quinte transponieren müßte: *Gca aG* nicht ganz auszuschließen ist. Als Formel tritt dieser Anfang nicht häufig genug auf, um derartig klare Behauptungen rechtfertigen zu können.

Es bleibt als Merkwürdigkeit des Int. *Deus in adiutorium* zunächst also der Beginn in hoher Lage, der mit dem Schluß nicht kompatibel zu sein scheint. In Hinblick auf Regino, einen Anfang eines 8. Tons wird man gerade nicht in solcher Tonlage erwarten; da würde man für den 7. Ton plädieren müssen.

Was auffällt, ist der Abstand der Rezitation vom Anfangston, der als Tonika gehört tatsächlich auf den 8. Ton weisen würde, weil der Abstand eine Quart ist, *c - f*, wogegen im 7. Ton, wie aus der Psalmodie ablesbar, der Abstand zwischen Tonika und *tenor* meist eine Quint beträgt. Das *b* hätte dann aber wesentliche Bedeutung, denn es macht sozusagen aus *c ut fa* ein *c ut sol*, also einen Ton, der keinen Halbton unter sich hat. Die von Pfisterer, ib., S. 245, gegebene Version **A** dagegen, die statt *b*  $\natural$  notiert, hätte also niemals im Sinne einer 8. Tonart gelesen werden können. Ganz irrelevant ist die Halbtonbezeichnung also offenbar nicht. Von Interesse für die Bestimmung des Tonartbegriffs bei Regino ist, daß er offensichtlich nicht den Gesamtumfang in Betracht zieht, also Anfangs- mit Endton in Relation setzt, sondern nur die Anfangs- und Schlußwendung an sich sieht. Daß auch für ein nicht skalisch rationales Denken die Lage des *tenor* etwa in elementaren Schritten wie in Byzanz „gerechnet“ bewußt sein konnte, dürfte wohl kein Erstaunen auslösen, ist somit also methodisch mitzubedenken.

Daß man den Int. *Deus, deum egredieris* im 8. Ton beginnen läßt, erscheint dagegen selbstverständlich, mit dem skalischen Anfangsmaterial *G DEFGac*, der Ton *h/b* tritt erst später auf, *b* erst ganz zum Schluß, der nach Regino im 4. Ton, nach dem Gradualbuch aber im 3. Ton steht, was man verschmerzen kann, skalisch geordnetes Material des Schlusses ist *EFGabc*; auch hier ist die „Plagalität“ der Schlußbestimmung von Regino anhand der überlieferten Melodie nicht leicht zu verstehen — hat er etwa einen anderen Schluß gekannt (wie im Int. *Panis, quem*, ist zum Schluß der Ton *a* von struktureller Bedeutung, der vorangehende Aufstieg bis *c* scheint Regino also nicht zu beeindrucken)? Die Fassung von AR könnte man leichter als plagal ansehen, wie das erste *alleluia* vor Schluß zeigt — kann es also nicht doch Varianten durch tonartige Klassifikation gegeben haben?

Auch die Gestalt des Int. *Accipite iucunditatem* wird man zu Anfang mit Regino als typisch für den 8. Ton ansehen können, *G* als Ausgangston, *D* als „Ausrutscher“ in die Tiefe, sonst Aufstieg mit *b/h* bis *c*; hier hat das Nebeneinander für Regino offenbar keine Bedeutung, die betreffenden Töne erscheinen auch an verschiedener Stelle, so daß dem typischen Initium *G a chc ccc ...* kein „Schade“ geschehen kann durch die vorangehende Schlußwendung *GaG aba GaG*. Der Schluß als 4. Ton ist weniger durch das Auftreten von Tieftönen als insgesamt tiefe, „enge“, Lage charakterisiert.

Im Int. *Deus in adiutorium* dagegen wird man eine Einschätzung des Anfangs als Repräsentant des 8. Tons nur dann verifizieren können, wenn man (in Greg) *c* als Hauptton liest:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) chant. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

The first example shows the words "De- us in ad- iu- to- ri- um". The AR staff shows a melodic line with a high starting point and a high ending point. The Greg staff shows a lower starting point and a lower ending point.

The second example shows the words "me- um in- ten- de:". The AR staff shows a melodic line with a high starting point and a high ending point. The Greg staff shows a lower starting point and a lower ending point.

Daß beide Fassungen verwandt sind, ergibt sich aus dem vergleichbaren Ambitus; sonst allerdings wird es nicht leicht, die Melodien als vergleichbar, oder gar genetisch auseinander entstanden zu qualifizieren. Klar ist aber, daß Greg dann im Sinne des 8. Tons gelesen werden kann, wenn man *b* als *F* liest, *c* im Sinne von *G* und *f* als Rezitationston *c*, wie er sich für diesen Ton gehört; insofern kann man den ersten Anfang und die Wendung auf *adiutorium* als korrektes Initium lesen oder hören (wobei das Initium durch die Akzentbeachtung auf *Deus* etwas nach hinten verschoben erscheint — daraus zu folgern, daß hier *Deus* deklamatorisch besonders herausgehoben sein müsse, erweist sich angesichts der „Nichtbeachtung“ von *Domine* in der gleichen Melodie vielleicht doch als etwas überprüfenswert; im Int. *Dominus illuminatio* wird erst, und zwar in Übereinstimmung mit der tonräumlichen Gesamtdisposition, beim zweiten Auftreten des *nomen sacrum* „hervorgehoben“, noch höher reicht dann *tribulant*; vergleichen könnte man den Anfang im Int. III *Deus, dum*, wo der initiale Aufstieg erst mit *Deus* beginnt, es handelt sich also um eine echte Akzentbeachtung, wogegen im Int. *Deus in* der Anfang des initialen Aufstiegs erst auf der dritten Silben beginnt — es sei denn, man kann, wie angedeutet, tatsächlich die Wendung als von der Tonika — *c* „für“ *G* — bestimmt bewerten; sucht man im Index des Gradualbuchs weiter, findet man im Int. V *Deus in loco* in Greg auffällig einen „hohen“ Beginn auf der *tuba c*, eine sonst für AR typische Gestaltung — aber in diesem Fall, komponiert AR einen sehr ausgehenden Anfang in tiefer Lage; Greg erscheint auch wesentlich einfacher als AR, das, ebenfalls modulo des initialen Aufstiegs, Parallelen zur Einfachheit in Greg von *Deus in loco* z. B. im Int. *Verba mea* zeigt — der auch in Greg mit echtem initialen Aufstieg beginnt: Besteht vielleicht doch die Möglichkeit, daß Anfänge mit *nomina sacra* von initialem Aufsteigen „befreien“?). Daß Regino Transpositionen denken kann, ist auszuschließen, dafür hat er nicht die Voraussetzungen, er wendet die antike Theorie nicht an, auch wenn er sie, formal und „etymologisch“, rezipiert bzw. paraphrasiert. Man könnte ihm also eine Tonartbestimmung irgendwie nach intervallischen Relationen zuordnen. Und da hat *b* natürlich seinen Platz, denn *G* weist einen

Ganzton unter sich auf. Damit ist nicht gesagt, daß die Tonartbestimmung von Regino so wie hier dargestellt durch Intervallrelationen bestimmt gewesen sein muß: Man würde sich jedoch die Probleme der Verifizierung seiner Tonartbestimmungen zu leicht machen, wollte man die Möglichkeit, daß für Regino — intuitiv! — auch intervallische Relationen Kriterien gewesen sein könnten, von vornherein, oder gar nicht reflektiert, ausschließen wollte. Regino denkt nicht rational (auch wenn dies Pfisterer unbeachtet läßt), daß er deshalb nicht intuitiv intervallische Strukturmerkmale gekannt haben könne, wäre eine unhaltbare Folgerung: Wie bereits angesprochen ist der Grad an struktureller Abstraktion, der Reginos (und Aurelians) Tonartzuordnungen zugrunde liegen könnte, nicht mehr rekonstruierbar, nur daraus auf gänzlichem Fehlen schließen zu wollen, wäre methodisch eine absurde Folgerung.

AR stimmt mit der tonartlichen Zuordnung von Greg überein, wenn man den 7. Ton als „Grundtonart“ bestimmt: Beginn mit der Tonika, langsamer Aufstieg zur Quart, Erreichen der Quint und schließlich, auffällig nicht auf der Betonung, sondern *meum*, bis zur Oktav; ein rasanter Aufstieg, der sich von Greg dadurch unterscheidet, daß der Höhepunkt wesentlich später, und, wie gesagt, nicht auf Akzenten erreicht wird.

Sollte man daraus erschließen, daß AR in sorgfältiger Beachtung der von Regino genannten Diskrepanz sich sekundär bei — angeblicher — Redaktion von Greg zu einer tonalen Korrektur entschieden hat? Man würde sich die Erklärung des Unterschieds vielleicht doch ein wenig zu einfach machen, einmal gibt es auch in AR Anfänge von Int. der 7. Tonart auf hohen Tönen, zum anderen wäre der schnelle Aufstieg für den authentischen Ton auch nicht so überraschend (für eine statistisch ausreichende Aussage findet man in AR zu wenige Int. im 7. Ton). Für Greg sind entsprechende „rasche“ Aufstiege eher geläufig, wie man im Int. *Aqua sapientiae* sehen kann, der schon auf der 10. Silbe die Oktav zur *finalis G* erreicht (übrigens in bemerkenswerter Ähnlichkeit zum zitierten Int.). Der Int. *Audivit Dominus* erreicht diesen Höchstton bereits auf der 9. Silbe, womit unter Beachtung der Int. *Iudicant sancti* und *Adorate Deum omnes* erwiesen ist, daß Reginos tonale Probleme eher seltsam wirken — der einzige Unterschied des Int. *Deus in adiutorium* zu den genannten liegt darin, daß im erstgenannten die *finalis G* nicht wenigstens kurz zu Anfang oder Anfangsablauf ertönt. „Stattdessen“ erscheint nur *b*, was wiederum die genannten nicht kennen.

Dies bedeutet einmal, daß Regino unfähig ist, Gesamtmelodien tonal eindeutig zu fassen, denn im Int. *Deus in adiutorium* wird die Tonika erst sehr spät — bestätigt durch ein *i* in St. Gallen — erreicht, zum Schluß des vorletzten Abschnitts; ein „Lesen“ vom Schlußton aus aber hätte den Anfang tonal klar als 7. Ton bewerten lassen müssen, zum anderen hätte es für eine tonale Klarheit genügt, z. B. auf *Deum* kurz einmal statt *c* einen *pes Gc* anzuführen. Man muß also eher fragen, wie Greg auf die Idee kommen konnte, *Deus* mit einer solchen Bewegung herauszuheben. Die naheliegende semantisch deklamatorische Antwort auf diese Frage hat zu geringe statistische Verifizierungspotenz, um ernsthaft eingebracht werden zu können. Daß man grundsätzlich eine entsprechende Veränderung einer ähnlich AR auftretenden Urfassung durch Greg ausschließen könne, ist aber auch nicht beweisbar. Klar ist aber, daß man nicht einfach dem Auftreten von *b/h* jede Bedeutung für die tonartige Klassifizierung absprechen kann, sozusagen als a priori Urteil, nur um Benevents „Urstellung“ durchhalten zu können.

Akzentbeachtung durch vorausgehendes *Tiefergehen*, also: *E G ac c hc c c hc cc ccc ...* (unterstrichen: Reaktion auf Akzent); so einfach, die Rezitation auf *h* als urtümlich zu behaupten, ist es offenbar doch nicht, denn, was wollte man bei einer Rückverschiebung des Anfangs dieses Int. III *In nomine Domini* dann eigentlich mit dem Schluß machen: *abG ahc dcc ch aG ah a a ...*<sup>113?</sup>

<sup>113</sup>Weil die Relation der beiden Fassungen hier besonders auffällt, sei der Anfang zitiert (Rekonstruktionsversuch nach St. Gallen):

AR

Greg

In no- mi- ne Do- mi- ni om- ne ge- nu- fle- cta- tur,

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves use square neumes on a four-line red staff. The Gregorian chant (Greg) begins with a square neume on the first line (G) and continues with a series of square neumes on the first line, with some neumes on the second line. The Antiphonal Recitation (AR) begins with a square neume on the first line (G) and continues with a series of square neumes on the first line, with some neumes on the second line. The lyrics 'In no- mi- ne Do- mi- ni om- ne ge- nu- fle- cta- tur,' are written below the staves, with hyphens indicating syllables across lines.

Wie bereits bemerkt, singt Chartres *G G ah h hc h h hc h h ...* — vielleicht hat Benevent von Chartres rezipiert, dann aber wohl nicht vor 840? Ein Zusammenkommen der Lagen findet sich erst im vorletzten Teil mit *Ideo Dominus*, wo Greg auf *G*, AR auf *F* rezitiert, so daß wenigstens der Schluß von *Dominus Iesus Christus* gemeinsam auf *a* stattfinden kann:

AR

Greg

id- e- o Do- mi- nus Ie- sus Chri- stus

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves use square neumes on a four-line red staff. The Gregorian chant (Greg) begins with a square neume on the first line (G) and continues with a series of square neumes on the first line, with some neumes on the second line. The Antiphonal Recitation (AR) begins with a square neume on the first line (G) and continues with a series of square neumes on the first line, with some neumes on the second line. The lyrics 'id- e- o Do- mi- nus Ie- sus Chri- stus' are written below the staves, with hyphens indicating syllables across lines.

Daß da in AR jemand transponiert gehört haben könnte, ist kaum anzunehmen, denn die Rezitation in der tonartlichen Gruppe, zu der der Int. *In nomine* gehört, auf *F* ist gebräuchlich (der Int. *In nomine* ist übrigens eine der oben angesprochenen Antiphonen, in der St. Gallen im zweiten Teil der Psalmodie auf *et clamor meus* einen *frangulus*, also notwendig *hc*, singt, wonach eine *virga* folgt — dann hat man ein nicht ganz spätes Beispiel einer Rezitation *... c c hc c c ...*, mit Akzent auf dem *frangulus*). Was beide Fassungen, Greg in der Version des Gradualbuchs, hierbei verbindet, ist übrigens die Rezitation zu Anfang auf einem Ton über Halbton — und das sollte man daher als mit Sicherheit nicht ursprünglich oder wenigstens alt ansehen dürfen? Es handelt sich um die bekannte Gruppe mit recht verschiedenen Tonartzuweisungen in AR und Greg. Wenn man unbedingt will, daß AR, und dann auch noch direkt, von Greg abstamme, kann man hier natürlich eine Vereinheitlichung postulieren und damit glauben, alles erklärt zu haben; für den unbefangenen Betrachter bleibt dann aber auch das Problem, warum ausgerechnet die klaren — angeblichen — Vorgaben von Greg hier in solcher Weise „vereinheitlicht“ worden sein sollen, und was das für eine Art von Vereinheitlichung sein könnte, die ohne jeden erkennbaren

So anziehend sich demnach die neuerliche Zusammenfassung der nicht ganz neuen Argumente zur *oral tradition* Lehre von Pfisterer<sup>114</sup> auch lesen läßt, sie erfüllt kaum die

---

Grund derart verändert. Warum soll aus einer Rezitation auf *c* plötzlich eine auf *F* werden, zumal, wenn man sich dann am Ende doch wieder „trifft“? Warum sollte nicht Greg in redaktioneller Umarbeitung einer AR nächstehenden Urfassung die in den Anfangsteilen mit einem Umfang einer Quint doch recht langweilige Melodieführung nicht bewußt verändert haben, findet man doch schon zu Anfang einen Ambitus einer Sept (bzw. sogar einer Oktav, wenn man die Liqueszenz des Anfangs einrechnet), bis im 2. Abschnitt sogar die Oktav der Tonika erreicht wird. Ästhetisch schöner ist Greg in jedem Fall.

<sup>114</sup>**Der Fall der Melismenauslassung im 2. Vers des Tractus *Sicut cervus* als Beweis des höheren Alters von Benevent** Die Erklärung des Auslassens einer Mittelkadenz im Tractus *Sicut cervus*, zu Anfang des 2. Vers, allein in Hinblick auf die Rezitation, ib., S. 83, ist nicht ganz leicht nachzuvollziehen. Pfisterer ist aber sicher zu danken, daß er die Varianten untereinander wiedergibt. Wie Johners kurze Formelanalyse einiger Tractus der 8. Tonart — und das sind sie in der rationalen Gestalt des Gregorianischen Chorals —, *Wort und Ton im Choral*, S. 225, übersichtlich erkennen läßt, beginnt der 2. Vers dieses Tractus in seiner üblichen Fassung mit der zweiten Initialformel, *Gāhc cccc ...*, der sich die Mittelkadenz **A 3** — nach Johners Zählung — anschließt, worauf noch einmal eine Mittelkadenz, diesmal die Mittelkadenz **A 1**, kommt. Der Text des Verses lautet: *Sitivit anima mea ad Deum vivum: Quando veniam et apparebo ante faciem Dei mei*; wer den Text als Text liest, wird ihn also für zweiteilig halten, die Aufwendigkeit des Tractus-Stils führt dazu, daß man eben je zwei Mittelkadenzen und je zwei Schlußkadenzen komponiert hat. Die Folge von Formeln **A 3**, **A 1**; **B 1**, **B 2** ist nicht ganz gewöhnlich.

Die Fassung des Tractus *Sicut cervus* in Benevent verzichtet auf die Anwendung der 1. Mittelkadenz, sie hat also 2. Initium, dann Rezitation, und mit *Deum vivum* wie in der üblichen Fassung die Mittelkadenz **A 3**. Von der Textstruktur her gesehen, erscheint ein Auslassen der 1. Mittelkadenz nicht gerade sinnlos, weil der Hauptschluß trivialerweise auf *Deum vivum* liegen muß, nicht auf *anima mea*.

Was tut also Benevent? Es läßt ein Interpunktionsmelisma aus, rezitiert auf *h*, wie in einigen Fassungen üblich, so daß nur das Problem des Übergangs zur folgenden Formel besteht. Dies wird folgerichtig dadurch geleistet, daß auch die initiale Formel zur zweiten Mittelkadenz, **A 1**, ausgelassen wird, also die Wendung *G Gc c ...*, die in der normalen Fassung trivialerweise notwendig ist: ... *cdcG aG aḥcha hca aG*, muß beantwortet werden eben mit *G Gc c ...*. Wenn Benevent also beide Wendungen bzw. Formeln ausläßt, ist klar, daß hier eine sinnvolle Entscheidung vorliegt: Aus der soeben beschriebenen Wendung wird: ... *h hc h h hc — h c c ...* (dabei bedeutet — die Stelle des Einsatzes der Initialwendung der üblichen Fassung).

Pfisterer kommentiert dies in der ihm eigenen Sicherheit, ib., ... *die Rezitation auf h wird stattdessen* (statt der 1. Medialformel, **A 3**) *fortgesetzt und rückt bei Deum auf c. Dieser Ruck in der Rezitation sowie der Sprung aus der Standardphrase des Versanfangs in die Standardphase, die an zweiter Stelle steht und zur Mittelkadenz führt, zeigen, dass es sich hier nicht um eine alternative Textunterlegung handelt, sondern um einen Defekt gegenüber einer fixierten Melodie. Dass diese Stelle nicht in Ordnung ist, muss jeder gemerkt haben, der diese Melodiefamilie kennt*

...; es ist nicht leicht zu verstehen, warum Johners *Mittelkadenz A 3* hier zur *Standardphrase*, die ... zur *Mittelkadenz führt* ... wird.

Also ein *Ruck*, und das auch noch in der *Rezitation* soll hier stattfinden, nur weil der Anfang auf *h* rezitiert und *ad Déum* als *h é c* vertont wird? Das unbetonte Wort *ad* wird also noch ganz „richtig“ auf *h* rezitiert. Wenn man die Melodie und ein bestimmtes, von der Choralmelodie häufig genutztes Prinzip beachtet, kann man hier keinen *Ruck* finden; warum nicht? Ganz einfach: Beachtet man einmal, wie im Rezitativ die Wortakzente beachtet werden (können), so findet man leicht, daß den Wortakzenten, wie auch nicht gerade selten im Choral, der nächst höhere Ton zugeordnet werden kann, in der Beneventanischen Fassung als *pes hc* notiert bzw. komponiert. Beachtet man weiter die Akzentfolge der Wörter *ad Déum*, so wird klar, warum der, der die Melodie umkomponiert hat, einen so ungeheuren *Ruck* eines Halbtonschritts machen kann; ganz einfach, er beachtet die Akzentfolge, singt *ad* als unbetonte Silbe auf *h*, um dann mit der betonten Silbe *Déum* den nächsthöheren Ton *c* zu singen; damit hat er in einer sehr geschickten Weise die Auslassung der 1. Medialkadenz geleistet: „Unbetont“ wird auf *h* rezitiert, die betonte Silbe erhält, ob melismatisch oder nicht, ist irrelevant, eben den Ton *c*.

Nein, hier liegt kein *Ruck* vor, sondern eine sehr gewandte Umkomposition bzw. Variantenbildung eines Komponisten, der hier die erste Vershälfte des Psalmverses zusammenhören wollte; sie ist auch recht kurz im Vergleich zu anderen 2. Versen. Pfisterer bemerkt noch, ... *im Rahmen des sehr einfachen Formelsystems der Tractus der Ostervigil wäre eine Korrektur durch Konjekturen problemlos möglich. Dennoch ist offenbar niemand auf die Idee gekommen, diese Melodie zu korrigieren.*

Auch diese Bemerkung ist nicht so ganz leicht nachvollziehbar. Warum? Man kann sich eben einmal die Länge der jeweils zweiten Verse in den anderen Tractus anschauen: *Expectetur sicut pluvia eloquium meum: et descendant sicut ros verba mea, sicut imber per gramina, oder Et materiam circumdedit, et circumfodit, et plantavit vineam Sorec, et aedificavit turrin in medio eius, etc. (Attende caelum)*. Hier kann man feststellen, daß die jeweils ersten Vershälften wesentlich länger sind als in *Sitivit anima mea ad Deum vivum*. Damit hat man klar den Grund für die Verkürzung: Der Beneventanische „Änderer“ übernimmt nicht ohne den Text zu beachten, er denkt, wenn er die Textlänge beachtet und im betreffenden Vers keinen Raum für eine zusätzliche große Interpunktionsmelodie sieht. Warum sollte bei so klaren Gründen denn jemand auch nur auf die *Idee kommen, diese Melodie zu korrigieren*; daran war nichts zu korrigieren, sie war gegenüber der üblichen, hier klar schematischen Version, eine klare Verbesserung in Hinblick auf die Wort-Ton-Relation, d. h. die syntaktische Gliederung.

Nun findet Pfisterer aber noch einen *Ruck*, offenbar eine Wirkung, die jeden choralvertrauten Hörer, zwar wohl nicht vom Stuhl reißen, vielleicht aber umwerfen kann: (in Johners Bezeichnungen) Die Koppelung des 2. Initium mit der *Mittelkadenz A 3*. Hier hat Pfisterer tatsächlich etwas gefunden, was der Text klar zu erkennen gibt: Diese Koppelung ist ungewöhnlich, denn, wenn nicht für den 2. Vers ganz andere Wendungen gebraucht werden (das gibt es eben auch, warum dann nicht auch Änderungen an Konzeptionen?), werden die *Mittelkadenzen A 1* und *A 2* offenbar durchweg mit der 1. Initialformel, *G Gc c c c ...*, bzw. mit Rez. auf *h*, verbunden. Wie gezeigt, rein stilistisch gesehen, von Gregorianischer Melodik her kann man unmöglich von

einem *Ruck* sprechen, womit Pfisterer wohl einen krassen Stilbruch o. ä. im Melodieverlauf meint. Wenn der Autor der Auslassung der 1. Mittelkadenz, **A 3** dann nicht auch (noch) das zugehörige 2. Initium eben durch das 1. Initium ersetzt, zeigt dies nichts anderes an, als daß er tatsächlich bewußt das 1., in Relation zur Kürze des Textes als unpassend erscheinende Interpunktionsmelisma **A 3** ausgelassen hat. Er ersetzt also die Folge 2. *Initium*, **A 3**, 1. *Initium*, **A 1**, durch die Folge 2. *Initium*, **A 1**. Durchaus folgerichtig läßt der Komponist oder Adaptor auch das 1. Initium vor **A 1** aus, und fädelt sich sozusagen aus dem Rezitativ direkt in die Formel **A 1** ein; eine durchgehend sinnvolle Maßnahme, wenn man die Textsyntax und die Ausdehnung des Versus beachtet.

Was bedeutet dies? Die Antwort ist nicht gerade schwierig: Der Autor dieser Veränderung sieht sozusagen die Gesamtformel nicht als wesentlich, als unaufhebbar verbindlich an, er denkt nicht in Formeln, sondern funktional in Bezug auf die Textstruktur und sieht den Melodieverlauf als individuell an; eine Veränderung bzw. Adaption auf den Text erfolgt nicht entsprechend dem Formeldenken, sondern der Vorstellung einer individuellen Eingreifbarkeit in vorgegebene Melodieform — man sollte dabei übrigens auch nicht ganz unbeachtet lassen, daß nicht wenige Verse anderer Tractus gleicher Tonart einfach neue, eigene Initia formulieren, sich also auch nicht nach einem Formelschematismus richten. Der Autor der Beneventanischen Verkürzung der Melodie des 2. Verses des Tractus *Sicut cervus* sieht korrekt größere Melismen an Schlüssen bzw. auf Schlußsilben als Interpunktionsmelismen; wenn also der Text zu kurz erscheint — und dies ist die offensichtliche Grundlage seiner Änderung —, wird einfach das betreffende Melisma ausgelassen und eine passende Adaption der „zurückbleibenden“ Teile komponiert, und zwar unter möglichst minimaler Veränderung — außer der Auslassung eines ihm unpassend erscheinenden, überflüssigen Interpunktionsmelismas wird nur das für eine solche bzw. nach einer solchen Änderung klar nicht mehr passende neue Binneninitium nicht übernommen — man kann doch nicht einfach ein Interpunktionsmelisma auslassen, und dann anschließend die damit im Sinne einer komplexen, wenn auch nicht durchweg verbindlichen Formel, verbundene Initialwendung einfach bestehen lassen. Wo da ein *Bruch* stattfinden könnte, ist nicht zu erkennen; der Adaptor oder Komponist handelt sinngemäß (ob er damit den Beweis dafür liefert, daß Greg in Benevent unbedingt (spätestens) vor 840 rezipiert worden sein müsse, darf wohl bezweifelt werden; oder sollte man gerade diese klare Veränderung als besonders konservative Bewahrung der ursprünglichen Gestalt von Greg in Benevent verstehen?).

Die Frage, ob diese vernünftige und kompositorisch gekonnt durchgeführte Veränderung auf frühe oder späte Rezeptionszeit weist, läßt sich zumindest dahin relativ beantworten, daß der Autor dieser Veränderung einmal sehr rationale Vorstellungen zur Wort-Ton-Relation hatte, zum anderen aber sich nicht mehr an Formelzusammenhänge gebunden fühlte. Läßt also die übliche Form einen Schematismus erkennen, der die gegebene Formel gleichsam über die individuelle Textstruktur stellt, sich also da, wo es einigermaßen geht, Stellen im Text bestimmt, an denen solche Formeln angebracht werden können, so geht der Autor dieser Änderung rational unter Beachtung der Textstruktur vor. Der Formelzusammenhang ist für ihn als zangsläufige Komplexfolge irrelevant — daß dies auf eine sehr frühe Rezeption weisen sollte, müßte Pfisterer erst nachweisen (daß es dann bei Bestehen einer solchen Diskrepanz zwischen der üblichen und der Beneventa-

nischen Überlieferung auch Versuche anderer Lösungen gibt, wie sie Pfisterer, ohne Verwendung von Formelbezeichnungen, *ib.*, S. 83, vorstellt, ist zu erwarten — so weit die Schilderung zu verstehen ist, gehen aber alle Fassungen davon aus, daß der 1. Halbvers für zwei Binnenkadenzen zu kurz ist — und das trifft, wie gezeigt, auch zu, so daß man einmal der Freude an musikalischer Aufwendigkeit, wie sie die Formelfolge repräsentiert, folgt, zum anderen einfach die Textstruktur beachtet, die für ein so ausgeprägtes Binnenmelisma auf *Sitivit anima mea (,) ad Deum vivum* keinen syntaktisch gerechtfertigten Raum sieht: Die gleiche Kadenz nach *Fuerunt mihi lacrimae meae* — im 3. Vers — dürfte erkennbar ausreichend ausgedehnt sein, um die Formel anzuwenden).

Pfisterers Deutung ist hier mit der Wirklichkeit nicht kompatibel, sie zeigt auch kein Verständnis für die Melodiebildung — so „weiche“ Faktoren wie ästhetische Kriterien existieren für solche Deutungen nicht, welche methodische Erleichterung: Nicht jede Tonwiederholung ist übrigens eine Rezitation. Merkwürdig ist auch die Folgerung, daß derartige, im Gegensatz zur Bewertung von Pfisterer durchaus rationale und sinnvolle, Veränderungen gegenüber der üblichen Fassung als Zeugnisse für die herausgehobene Authentizität der Beneventanischen Fassung angesehen werden sollen — so viel älter als St. Gallen, Metz oder auch Chartres ist die Überlieferung von Greg in Benevent wohl nicht anzusetzen, wenn man nicht, ebenfalls recht bequem, den Ausfall wirklich aller früheren Notationszeugnisse, Theoretikerschriften etc. aus oder in Benevent annehmen will: Denn warum müssen individuelle Lösungen von ersichtlichen Problemen notwendig Zeugnisse von besonders frühen Entwicklungsstadien sein?

Dies gilt auch für die anderen von Pfisterer, *ib.*, S. 84 f., angeführten Varianten: Aus diesen ein besonders hohes Alter bzw. Ursprünglichkeit der Beneventanischen Choralversion ableiten zu wollen, ist jedenfalls nicht leicht nachvollziehbar, denn daß Benevent fähig war zu eigenen Veränderungen, die durchaus „schriftlicher“ Natur sein dürften, zeigt gerade das Beispiel des genannten Tractus (auch hier wäre wohl zunächst eine Statistik der Varianten anzuführen, regionale bzw. individuelle Varianten können kaum a priori als besonders alt angesehen werden). Es spricht also nicht alles, eher gar nichts *dafür, dass der gregorianische Choral ohne eine autoritative Aufzeichnung nach Benevent gekommen ist*, *ib.*, S. 85, denn Varianten der angesprochenen Art lassen sich nicht als ausschließlich und nur durch rein mündliche Überlieferung rezipiert spätestens (!) 838 erklären.

Und warum eigentlich darf ein Notator von Benevent nicht von sich aus an einer schriftlich übernommenen Gestalt Veränderungen angebracht haben, wenn er entsprechender Meinung ist, daß hier ein syntaktischer Fehler vorliegt? für nur automatische Abschreiber muß man doch nicht jeden Notator halten: Auch schriftliche Rezeption setzt nicht stupide Kopiermaschinen voraus, Pfisterer sollte einmal die Varianten eindeutig schriftlicher literarischer Überlieferung beachten. Schriftlichkeit ist kein totaler Verhinderungsgrund von individuellen Eingriffen. Auch müßte erst einmal nachgewiesen werden, daß im 10. Jh. eine noch wesentlich mündliche Weitergabe des Chorals von vornherein ausgeschlossen gewesen sein müßte — auch dieses Argument von Pfisterer erweist sich nicht als so überzeugend, daß sich jeder Einwand erledigen würde. Verf. weiß nicht, wann Greg nach Benevent gelangt ist, nur er erwartet bei Behauptungen, die strikt gegen die Überlieferungsquellen sprechen, schon nachprüfbar und einwandresistente Argumente, und

methodische Forderung, für jede Behauptung den *advocatus diaboli* zu bilden, um zu sehen, ob nicht andere Lösungsmöglichkeiten ebenfalls denkbar sind; deren Widerlegung wäre dann die eigentliche Aufgabe<sup>115</sup>. Klar ist, daß die Argumente von Pfisterer für eine

---

echte Widerlegungen vorgebrachter Bedenken.

Zum altbekannten, von Pfisterer wiederholten Datum von 838, es sei wiederholt, ist eben von einer Rationalisierung des Chorals, vielleicht auch der durchgeführten Ordnung von acht Tonarten noch nicht zu sprechen — jedenfalls ist die Konzeption einer Linienschrift, wie sie Benevent in auch ästhetisch bemerkenswerter Weise anders als im „Norden“ geschaffen hat, ohne Theorie undenkbar; deren Zeugnisse in Benevent müßte Pfisterer noch nachliefern. Jedenfalls gibt er das Datum nicht an, an dem in Benevent der Rationalisierungsprozeß eingesetzt haben muß.

Insofern erzwingt die von Pfisterer wiederholte These die von ihm abgelehnte Annahme einer zweiten Rezeption, worauf oben hingewiesen wurde. Wenn man beachtet, wie schon Aurelian auf textlich semantische Gegebenheiten als von der Melodieform jeweils zu beachtende Faktoren hinweist, wie leicht Autoren der Meinung, korrekt zu handeln, in die überlieferte Form eingegriffen haben — die Zisterzienser Choralumformung ist hier sozusagen die berühmte Spitze des Eisberges —, dann wird man auch Benevent die Freiheit zuerkennen, aktiv bei erkannten „Fehlern“ sekundär in die Melodiegestalt einzugreifen. Daß dies absolut ausgeschlossen sein sollte im Falle einer schriftlichen Überlieferung, leuchtet nicht ein, schon wegen anderer Eingriffe in Benevent — die „Kopisten“ waren musikalisch selbst denkende Menschen, genau wie die vielen „Veränderer“, die Guido nennt, der auch selbst eingreift.

<sup>115</sup>Zur Bewertung der Vierteltöne als Teil der Überlieferung, ib., S. 13 f., ist festzustellen, daß deren Bindung an Halbtonlagen zusammen mit der entsprechenden Bindung von *orisci*, *salici*, *strophici* und anderen derartigen Neumen an die gleiche skalische „Halbton“-Situation gesehen werden kann oder muß — daß diese Neumen ein anderes, zusätzliches Bezeichnetes besitzen gegenüber den gleichgerichteten normalen melischen Neumen ist keine abwegige Voraussetzung. Insofern erscheint es vernünftig, daß etwa das Meßtonar von Montpellier an entsprechenden Stellen, und darüber hinaus, zusätzliche Zeichen anbringt. Deren Interpretation als Vierteltöne wird eigentlich nur durch einen von S. v. Waesberghe mit Recht als Zusatz zu Guidos *Micrologus* bezeichneten Text gerechtfertigt (man bedenke stets, daß die Theorie leicht zu hyperkorrekten Strukturen führen kann; und daß das Meßtonar nicht ohne Theorie entstanden sein kann, dürfte keine zu weitreichende Hypothese sein: Die von der antiken Theorie in Pythagoräischem Rahmen gegebene Existenz von Vierteltönen kann für die Theorie ein Grund gewesen sein, Vierteltöne auch in der Wirklichkeit des Chorals „wiederfinden“ zu wollen. Ob das mit der Wirklichkeit übereingestimmt hat, muß angesichts der Seltenheit solcher Erörterungen bezweifelt werden).

Dieser, vgl. Verf., *Otfrid*, S. 252 f. (da der Einfachheit halber auf Guido selbst bezogen; natürlich kann von Pfisterer die Beachtung solcher Ausführungen nicht erwartet werden), kann als Versuch einer — hyperkorrekten — Rationalisierung bzw. einer Anwendung des vorgegebenen Begriffes *diesis* angesehen werden (daß auch die mittelalterliche Musiktheorie ihre Systemzwänge aufweist, und daher die immer wieder mitüberlieferte „Existenz“ von Bezeichnungen und Definitionen wie *diesis* zu inhaltlichen „Ausfüllungen“ führen konnte, ist klar). Was das Bezeichnete wirklich war, auch im Meßtonar von Montpellier, ist kaum mit Sicherheit zu rekonstruieren; daß man gewisse

musikhistorische Priorität der wesentlichen Varianten der Beneventanischen Überlieferung etwas stärkerer Stützen bedurft hätten, um wirklich alle Einwandsmöglichkeiten beiseite räumen zu können<sup>116</sup>.

Es ist klar, warum Pfisterer eine frühe, möglichst sehr frühe Rezeption des Gregorianischen/Fränkischen Chorals in Benevent so dringend benötigt: Die Gregorianische Fassung muß eine — oder wenigstens sehr weitgehend — identische Übernahme der alten Römischen Melodien sein. Es kann nicht sein, daß eine Fränkische Redaktion während des oder kurz nach dem Rezeptionsvorgang(s) stattgefunden hat<sup>117</sup>. Eben das „muß“

---

Bebungen o. ä. als etwas wie *Vierteltöne* (quasi) rationalisieren konnte, besagt jedoch nicht, daß es sich hier um tatsächlich strukturbestimmende Merkmale handelte und nicht um Ornamente, die eben durch solche Neumen wiedergegeben werden sollten — daß die Sonderzeichen im Meßtonar z. B. im Grad. *Ego autem* noch auf *dum* einen *salicus* zu setzen scheint, muß dabei wohl nicht gerade als Zeichen völlig freier Verwendung dieser Zusatz-„buchstaben“ interpretiert werden. Angesichts der Existenz derartiger Neumen aber kann man das, was diese bezeichnen, notwendig als allgemein dem Choral eigen verstehen; die Vierteltöne dagegen als Versuch einer, eben hyperkorrekten Rationalisierung — Systemzwänge, die von gegebenen Begriffen ausgehen, darf man nicht unterschätzen.

<sup>116</sup>Merkwürdigerweise findet er für die, übrigens, seit Jacobsthal geläufige Erklärung für die Ausmerzungen von „falscher“ Chromatik, ib., S. 15, die Methode, ... *kann die Faustregel gelten: Der Konsens hat jeweils recht, die abweichende Fassung ist ... sekundär* (was natürlich für Beneventanische Varianten nicht gelten darf oder kann). Man freut sich aber doch, nachdem die *oral tradition* Lehre bei H. Möller in dieser Weise klar erklärbare Varianten tatsächlich zu Zeugnissen der improvisatorischen Natur des Chorals werden ließ, bei Pfisterer Jacobsthals Hinweise wieder ernst genommen zu finden. Natürlich ist mit der Setzung einer solchen *Faustregel* die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sekundäre Veränderungen allgemein geworden sein können, z. B. weil die Vorgabe hier nicht korrekt war oder schien. Auch hier wäre eine statistische Verifizierung notwendige Voraussetzung. Es geht um die Klarstellung der Relation *selten/individuell* zu *häufig/überwiegend*. Die *Faustregel* der *lectio difficilior praeferenda* jedenfalls ist damit nicht notwendig kompatibel.

<sup>117</sup>**Zur Rationalität der (nach)karolingischen Sänger und Musiktheoretiker und ihrer Erfolge** Angesichts der Form der Melodien in Greg, z. B. von musikalischen „Reimen“, fällt doch auf, daß Klöckner, *Analytische Untersuchungen ...*, S. 22, mit völliger Sicherheit weiß: *Sicherlich kann man nicht von einer bewußten Umformung des altrömischen Chorals durch die fränkischen Kantoren sprechen; aber diese haben scheinbar (sic!) doch „ihren“ Gesang deutlich Einfluß nehmen lassen.* Woher weiß man, daß die behaupteten Veränderungen nicht *bewußt* geschehen sein können, daß also die, die Aurelian als *nobilissimi cantores* und also *quidem nostrorum*, die *multa musice norunt statuta*, wenn auch nicht als *musici*, d. h. im Sinne der antiken Vorgabe rationale Sänger, nur unbewußt ihre Gestaltungen erfinden konnten? Diese *nobilissimi cantores*, die von der antiken Musiktheorie, *quia fuerunt prisci*, nichts gewußt haben, haben aber doch sehr wohl *multa statuta musicae* gewußt (ed. Gushee, S. 34, 5); irgendetwas müssen sie wohl bewußt gemacht haben, sozusagen aus der reinen Intuition bzw. dem reinen Gefühl heraus, oder

liturgisch passender einfach aus dem Herzen dürften Melodien wie die von Greg nicht einfach herausquellen; nach den *dicta* dieser *nobilissimi cantores* zu erschließen, haben sie jedoch nichts von dem gewußt, was ein *musicus* wissen muß.

Sie kennen die Regeln, nicht aber in der Weise, wie sie ein *musicus* kennen muß — und woher weiß Aurelian das, was dieser weiß? Das ergibt sich aus dem, was Aurelian zu Anfang seiner Schrift kompiliert — genau das konnte er mit Sicherheit bei den *prisci* nicht erfahren. Von Interesse ist aber, daß Aurelian damit, wie er auch durch sein Buch beweist, die Tonalitätsregeln, die nicht aus der antiken Theorie stammen, und alles, was er zu den Melodien und ihrer Ordnung zu sagen hat, als *statuta musicae* ansieht, d. h. daß er schon an dieser Stelle die, also noch nicht bei den *prisci* geschehene Verbindung zwischen konkretem und aktuell ausgeführtem Choral und Musiktheorie der Antike als Gegebenheit bewertet (und natürlich auch sein Adressat), ohne allerdings zu einer inhaltlich strukturellen Vereinigung liturgischer Gesangspraxis und Musiktheorie schon imstande zu sein: Die Musiktheorie der Antike und der Gesang des Chorals, der damit zum Teil der *musica instrumentalis* wird (erreicht aber erst bei Hucbald und der *Musica Enchiriadis!*), stellen nach dieser (noch utopischen!) Vorstellung eine Einheit dar — als Postulat, nicht als bereits erreichte Wirklichkeit! Damit aber ist zwar diese Sichtweise zusammen mit dem Versuch, auch inhaltlich eine echte Übereinstimmung herzustellen neu (was ib., S. 62 f., einen ersten, unbrauchbaren, wenn auch im Grundteil der *Alia Musica* nochmals aufgenommenen Ansatz veranlaßt hat); nicht neu aber ist die Vorstellung, daß diese *nobilissimi cantores* viele solcher Regeln kannten; daß sie deshalb *unbewußt* ihre Melodien geformt haben sollten, erscheint auch deshalb nicht gerade als sinnvoller Ansatz.

Man sollte übrigens den grundlegenden Unterschied zwischen der Deutung des organalen *ornamentum* der *ecclesiastica carmina* als, wie bereits erwähnt, *superficies, quae certe venerabilem non minus et interius sui speculationem gerit*, ed. Schmid, S. 56, 50 — der Komparativ ist zu beachten —, zum „propädeutischen Ethos“ der *musica instrumentalis* von Boethius nicht so einfach, zumal angesichts bestehender Behandlung des Problems in vorliegender Literatur, verwischen, wie dies exemplarisch N. Bell, *Readings and Interpretations of Boethius's De Institutione Musica in the Later Middle Ages*, s. Anm. 104 auf Seite 410, tut, wenn er z. B., ib., S. 365 f., bemerkt: *Of the four branches of mathematics ... the study of music was alone in providing such a direct link between concrete understanding and divine cosmology. It therefore stands in a special position in terms of its development over the Middle Ages, since it is usually treated as both a conventional academic subject and a means of theological understanding. The mathematical ratios of instrumental music inform our understanding of the cosmos, and thereby of divine order. As the ninth-century Musica Enchiriadis states: Eiusdem moderationis ratio, quae concinentias temperat vocum, mortalium naturas modificet ...* Die Ausdrucksweise *the mathematical ratios of instrumental music* ist höchst unpassend: *Instrumental music* hat Boethius ausweislich seines Urteils über Instrumentalisten nicht als Repräsentanten *of ... divine order* gesehen, hierin entspricht er genau der Wertung von Augustin, wozu N. Bell einiges, nicht ganz Unnützlichendes bei Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. II, hätte erfahren können, wenn er schon nicht die Texte selbst zur Kenntnis nehmen will; es geht nur um die Musik, die sinnlich, u. d. heißt eben *in instrumentis* erfahrbar ist, doch nicht *instrumental music!* Man kann noch in der *Scolica Enchiriadis* — die

nur völlige Ignoranz ihres Inhalts als irgendwie auf *Schule bezogen* mißverstehen kann — deutlich sehen, wie die Erfahrung am oder mit dem Instrument die Augen für die Zahlordnung der Melik geöffnet hat: **M**: *Necessaria prorsus, cum ad numerorum exemplar musica penitus deformata sit. Etenim si nervum a nervo aequae grossitudinis, sive fistulam a fistula duplo feceris longiorem, ... diapason ad invicem resonant. ...*, ed. Schmid, S. 112, 326: Nur anhand von Instrumenten — natürlich nicht allen — kann die Bedeutung der Zahl für die Melik *ad oculos demonstrari: Rursus conversim cordam ad cordam, fistulam ad fistulam metieris epitritam, epitritae adpones sesquialteram, et dupla effecta es. Has pone in ordine veluti VI VIII IX XII, inveniesque inter duas medias epogdoun rite dimensum, i. e. longiorem cordam aut fistulam ocatava miniris parte praecellere. ...*, ed. Schmid, S. 136, 369. Der Eindruck des *sensus* kann hier durch konkretes Nachmessen der *ratio* vorgelegt werden, der Autor zitiert doch nicht zufällig Boethius mit dem Satz: *Eo namque modo auris adicitur sonis vel oculus aspectu, quo animi iudicium numero vel continua quantitate. ...*, ed. Schmid, S. 132, 288. Das Ohr hat sinnliche Eindrücke, natürlich von Instrumenten, die *ratio/animus* wird dagegen von Zahlen „beeindruckt“ (warum Atkinson in seinem oben zitierten neuesten Beitrag auf die Verwendung „des“ Instruments in der *Scolica Enchiriadis* ebensowenig wie auf diesen Text überhaupt eingeht, ist auch nicht zu verstehen). Die für die Bewertung des Halbtons wesentliche Stelle in den *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 151, „rechnet“ natürlich auch mit Instrumenten, „längen“: *Exempli gratia: Feceris cordam ad cordam epitrito longiorem, quae sc. ad invicem diatessaron resonent. Haec consonantia, cum alios duos intra se sonos contineat, sumatur a graviore parte, i. e. a longiore corda sive fistula ...* Man könnte meinen, das „neue“ Erstaunen über diese Potenz „des“ Instruments in solchen Formulierungen wirken zu sehen: *Fistulae et cordae* lassen hörbare Konsonanzen rational meßbar werden — kann man dieses „Wunder“, das es für die Zeit gewesen sein muß, etwa nicht nachempfinden?

In diesem Zusammenhang ist vielleicht auch ein von Atkinson und Teeuwen (auf deren Beitrag in einer weitgehend fertiggestellten Veröffentlichung von Verf. eingegangen wird) vorgestelltes und seltsam übersetztes Textstück aus einem Kommentar zu Martianus Capella zu sehen: *Primo materiam in animo simul cum gravitate aut etiam cum acumine. Ergo si libet tibi, ut ex gravioribus tropis alterum formes, praeparandum est opus aut fistula aut fidibus et caetera, aut etiam voce, similiter fide acutis. ...*, vgl. Atkinson, l. c., Anm. 3.1 auf Seite 1217, S. 66 — wie Atkinson auf die Idee kommen konnte, *fistula* mit *organ* zu „übersetzen“, entzieht sich rationaler Nachprüfbarkeit, wogegen die Übersetzung von Martians Formulierung: *Hi sunt igitur soni, qui modulationem apte et cum ratione componunt. ...*, durch *These, therefore, are the sounds which wich melody is aptly and rationally composed. ...*, ib., S. 66, Zeugnis moderner Vorstellungen ist: Martians Formulierung benennt die Töne, aus denen Melodien bestehen, er bezieht sich nicht auf die Gestaltung von Komponisten, sondern formuliert abstrakt, was im Gegensatz zu Atkinson, Remy klar verstanden hat (das kann man auch merken, wenn man Dicks Hinweis auf Aristoxenus ernstnimmt): Es geht um die Sorte von Tönen, die musikalisch brauchbar sind, nicht um Komposition. Das sind keine Quisquilien, sondern notwendig zu beachtende Unterschiede. Aus der gleichen modernen Sicht liest man dann aus der zitierten Glosse natürlich die Konzeption einer Melodie *in animo*, der eine Verwirklichung in Instrumenten folgt; zumal *opus* „natürlich“

im Sinne von Komposition, d. h. Werk, gedeutet wird; ob diese Ausdrucksweise für das 9. Jh. vorausgesetzt werden darf, z. B. *materia* als Melodiegestalt, ist zu fragen. Außer bei der Verdoppelung des *organum* treten Instrumente vor allem eben in dem oben angeführten Kontext auf. Man benötigt Instrumente, worauf der übliche Instrumentenkatalog folgt, nämlich die drei Träger der *instrumental music* Bells.

Daß die Singstimme explizit, wenn auch etwas abgesetzt, genannt wird, ist auffällig, schon nach einer ersten Idee einer Anwendung der *musica instrumentalis* auf den vokalen Choral aber kaum noch bemerkenswert. Unter *materia* versteht die Zeit, wenn sie nur eine gewisse philosophische Bildung besitzt, in Zusammenhang mit Musik die sinnliche Erscheinung, die natürlich in Kontrast zur *ratio* und damit zum *animus* steht: *Et voces quidem celeriter transeunt, numeri autem, qui corporea vocum et motuum materia decolorantur, manent. Quapropter, ut ait Augustinus, ratio, quae in rithmis, qui Latine dicuntur numeri, sive in ipsa modulatione, intellexit regnare numeros totumque perficere. ...*, ed. Schmid, S. 114, 262.

Man kann aber auch, und das in Hinblick auf die folgenden Passagen des Kommentars fragen, ob nicht *materia* als ungeformtes „Zusammen“ von hohen und tiefen Tönen zu interpretieren sein könnte; eine *forma* erhält dieses ungeschiedene Nebeneinander erst durch die Verwirklichung als sinnliche Erscheinung und die Zahlen, wenn man aus einen tiefen einen anderen Ton machen will. Auf die Stelle wird in dem angesprochenen Beitrag des Verf. noch ausführlicher eingegangen; klar dürfte bereits hier sein, daß die einfache Lesung nach moderner Art als ein *work prepared for organ or stringed instruments ...* für die Zeit gewisse Absonderlichkeiten mit sich bringt, die eine abstrakt philosophische Interpretation doch näher legen, zu anachronistisch sollte man auch solche schlecht formulierten Textstellen vielleicht doch nicht deuten wollen.

In Hinblick auf Bells Behauptung einer tiefreichenden theologischen Nutzung der musikalischen Proportionenlehre, also über die Vorgaben in den *Tröstungen* von Boethius hinausgehend, wäre es sicher sehr interessant, zu erfahren, wo z. B. Thomas oder Bonaventura Musik als *a means of theological understanding* nehmen, ja wo theologische Probleme mit derart primitiver Proportionalität erörtert werden könnten, zumal die scholastische Philosophie in dieser Hinsicht gerade nicht Augustinisch ist und sein kann: Man sollte doch einmal Wesentliches von topischem Beiwerk zu unterscheiden lernen; davon abgesehen, übersieht Bell so gut wie alle wesentlichen Faktoren — die Rolle der übergeordneten *harmonia* kann man natürlich immer wieder mit alten Wörtern neu vortragen (nur sollte man dann diese Tradition als solche beachten, z. B. in Boethii *Consolatio*). Wenn das Eigentliche völlig übersehen wird, ist das verheerend für das Verständnis der Funktion allgemein von Musik im Mittelalter und der Schrift von Boethius im besonderen: Zunächst ist natürlich völlig unzutreffend, daß nur Musik einen konkreten Hinweis auf eine numerale Ordnung der Welt etc. geben könne; die Sternumläufe (manifest auch im Jahreskreislauf), die geometrischen Figuren haben doch wohl gleiche Konkretheit. Boethius selbst bewertet die Sonderrolle der Musik bekanntlich — und das ist nun wirklich allgemeines Bildungsgut — damit, daß sie allein mit der *moraliteit* (Ausdruck nach Gottfried von Straßburg, der Boethius nicht zitiert) besitzt. Das ist es, was die *ars musica* von allen anderen quadrivialen *artes* unterscheidet. Sodann sollte beachtet werden, was an der *musica instrumentalis* konkret, d. h. sinnlich erfahrbar ist: Auch dazu gibt es ausreichende und sogar wissenschaftlich klar formulierende Literatur,

daß hier ein kurzer Hinweis reichen mag: Es geht um die Relation von *sensus* und *ratio*; eine Relation, die für Boethius, im Bereich der Melik, und für Augustin, bezüglich des *numerus* im speziellen Sinne als Übersetzung von  $\acute{\rho}\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$  (und für Lucrez in jeder erkenntnismäßigen Hinsicht, *De rerum natura* I, 423), wesentlich ist. Dem *sensus* kommt die Bedeutung oder Funktion zu, der *ratio* wahrgenommene Erscheinungen zur Beurteilung vorzulegen — Boethius sagt an einer Stelle seiner *Inst. mus.*, die nachzuweisen dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen sei, daß ohne diese „Vorlage“ nebst vager Ersteinschätzung durch das *Urteil des sensus* die *ratio* gar nicht urteilen könnte — nämlich über die übergeordnete Ordnung der Dinge, hier des melischen Klangs.

Damit ist die *musica instrumentalis* auf den Klang und zwar den elementaren Klang von Konsonanzen, Dissonanzen und Einzeltönen angewiesen — sagt das die *Musica Enchiriadis* an der von Bell zitierten Stelle? Das gerade sagt sie nicht, natürlich beruht sie auf der Vorgabe, aber sie geht viel weiter, weiter als Boethius sich das je hätte denken können, denn, wo führt Boethius eine konkrete musikalische Technik an, die aktuell als Musik im modernen Verständnis existiert? Die einzige Stelle, an der Boethius in seiner Schrift Bezug auf wirkliche Musik nimmt, ist die Ausbreitung eines Topos, daß nämlich rauhe Menschen rauhe Musik lieben, was durch den Unterschied des musikalischen Geschmacks zwischen Gothen und Römern nachweisbar sei. Das ist der einzige Hinweis auf aktuelle Musik, der durch seine Topik rein literarischer Natur ist (denn was ist Rauheit? natürlich bekommt man darauf eine Antwort von Fastl und Zwicker).

Die *Musica Enchiriadis* dagegen spricht von einer konkreten Technik, einer Ausführungsart und damit einem zusätzlichen Schmuck der liturgischen Melodien, die als *superficies* keinen geringeren (!) Wert haben als ihre *speculatio*, als die Spekulation über sozusagen die Hintergründe — schon der negierte Komparativ müßte den grundlegenden Unterschied des Konzepts der *Musica Enchiriadis* zu der der spätantiken Musiktheorie deutlich machen.

Eine vergleichbare Verwendung des Wortes *superficies* in Bezug auf den Klang des Singens allein findet man in dem Alchwine zugeschriebenen Text *De psalmorum usu liber*, in dem es in der *prae-fatio* heißt (die Stelle wurde hier emendiert, indem das Wort *non* nach *si* auf *sed non* verschoben wurde): *Nullus itaque mortalium potest nec verbo, nec mente virtutem psalmorum, si superficies labiorum tantum, sed non intenta mente in omnipotentem Dei laudem canuntur, explicare.* — es handelt sich um den üblichen Topos, daß man nicht nur *voce*, sondern *mente*, oder Augustinisch *corde* singen muß; die *intentio mentis* ist wesentlich; andererseits wird die *superficies labiorum* nicht völlig abgewertet, wie es dem Topos vom krächzenden Raben entspricht, die liturgische Musik ist als klingende Kunst voll akzeptiert.

Vielleicht leistet der Autor der zitierten Formulierung von der organalen Auszierung der liturgischen Melodien als *superficies* eine Übertragung des erwähnten Topos, wenn er nicht *vox* und *cor*, bzw. Verstehen des Sinnes (was im Kapitel über die Psalmodie in Smaragdi *Diadema monachorum* die zentrale Rolle spielt), gegenüberstellt, sondern die Struktur einer besonderen Ausführungsart und deren „spekulative“ Bedeutung, ihren inneren Sinn; diese Übertragung ist eine bemerkenswerte Leistung, weil sie nicht konkreten Klang, *vox*, *labia* etc., sondern eine musikalische, abstrakt beschreibbare Struktur als *superficies* ansetzt, also in Bezug auf Verständnis von Musik als Struktur oder Form, der die Ausführung eher irrelevant beigeordnet ist, auch hier

der besonderen Leistung der mittelalterlichen, lateinischen Umgestaltung der Rezeption antiker Musiktheorie Ausdruck verleiht (vgl. zu diesem Problem, das zu verstehen offenbar erhebliche Schwierigkeiten macht, Verf. im 1. Bd. dieses Beitrags, Anm. 153, S. 502 ff.).

Natürlich werden die die proportionale Ordnung der Welt bezeugen, das ist zu erwarten, selbst bei Johannes Scottus Eriugena, der an keiner Stelle einen Bezug zu konkreter Musik, ja nicht einmal zu der Fachschrift von Boethius erkennen läßt (wenn man seinen Text wirklich liest). Hier wird deutlich, welche Fatalität für Deutungsversuche, die nicht nur Allgemeinplätze immer und immer wieder ausbreiten wollen, darin besteht, Zitate nicht in ihrem Kontext zu sehen — und der betrifft, es sei wiederholt, hier die konkrete Musik des *organum*, und gerade nicht nur elementare Größen der Melik. Wer diesen Unterschied nicht sieht, dürfte nicht in der Lage sein, über die Auswirkung von Boethius im Mittelalter zu sprechen: Die von Bell zitierte Stelle kann nur in Zusammenhang mit der direkt davor angesprochenen *superficies* gesehen werden — unter Beachtung des Umstands, daß diese *superficies* als solche nicht etwa wertlos ist, die konkret erklingende liturgische Musik ist trivialerweise nicht wertlos, auch als *superficies*!

Beachtet man weiterhin die Übereinstimmung der Schrift von Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, die nicht nur in wörtlichen „Zitaten“, der Verwendung von Notenlinien in gleicher Begründung, sondern in dem jeweiligen Ziel der Schriften liegt, wird ebenfalls deutlich, welcher Unterschied zwischen diesen Beiträgen und dem von Boethius liegt: Wer hätte bei Boethius je lesen können, daß der, der sich für dieses Fach, für diese *ars* interessiert, erst einmal Notenlesen, vom Blatt singen und so die Intervalle und die Skala konkret beherrschen müsse? Genau das aber fordern Hucbald und die *Musica Enchiriadis* explizit: Der Zugang zur *speculatio superficiei* ergibt sich nur dadurch, daß man rational singen, „ablesen“, und notieren, schreiben, kann. Hier liegt das Ethos, das den *musicus* bei Aurelian (noch nur als Programm) genauso wie bei Guido vom *cantor* unterscheidet.

Hucbald sagt ausdrücklich, daß man die Intervalle etc. einschließlich der Tonartenordnung erst einmal konkret und aktualisierbar beherrschen muß, ehe man zur eigentlichen *ars musica* kommen kann. Hier liegt der zentrale und musikhistorisch so einmalige Unterschied, die Überwindung der reinen Literarizität des von Boethius rein literarisch weitergegebenen Stoffes der *ars musica* — darauf hat Verf. in einer seiner größeren Internetveröffentlichungen hingewiesen.

Daß diese grundlegende, totale Veränderung des letztlich rein literarischen, kompilatorischen Konzepts der *artes* in der Spätantike — selbst Ptolemaeus hat nur die Berechnungen neu angestellt und die Systematik rechnerisch vervollständigt, sonst aber keine neue Erkenntnis zur Musik, d. h. zum antiken Tonsystem formuliert. Die musikhistorische Stellung des lateinischen Mittelalters ausmacht, läßt die zitierte Formulierung von Bell geradezu restlos unerkannt (dem auch andere Dinge, wie z. B. der Verlust des sechsten Buches, unbekannt zu sein scheinen, vgl. ib., S. 370 oben — wir wissen nicht, ob nicht der Schluß des Werkes von Ptolemaeus in diesem sechsten Buch seine lateinische Entsprechung gefunden haben könnte). Daß hier eine zentrale wertungsgeschichtliche Veränderung vorliegt, verdeckt die wiederholte Aussonderung solcher allmählich trivial gewordenen Allgemeinplätze ebenfalls restlos: Diese Wertungsänderung betrifft einmal die Rolle der Musiktheorie, die nicht etwa erst im 12. oder 13. Jh. auch „praktisch“ wird, sondern dies seit Aurelian ist, also die spätantike Leerheit der *artes*, insbesondere der *ars musica*

---

(die nur Augustin in der Rhythmik partiell überwindet, weil er konkret Versmaße heranziehen kann; das Konzept aber, *sensus* zu *ratio*, ist das Gleiche, vgl. auch Verf. *Die degeneres Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 – 136, was als Internetveröffentlichung N. Bell hätte zugänglich sein müssen) — wer wollte den Nachweis liefern, daß Boethius, dessen ungeheure Bedeutung für die Bildung, speziell der Rationalität der Musik, im Abendland, oder, wenn dieser Terminus nicht gefällt, im lateinischen Mittelalter Verf. ausdrücklich und an vielen Stellen bemerkt hat!, selbst einmal ein Monochord eingeteilt hat? Alles, was er zusammenstellt, kann man ohne praktischen Nachweis abschreiben und mathematisch nachrechnen (bekanntlich mit einigen signifikanten Fehlern).

Für Hucbald sind klar gestimmte, aktuelle Instrumente ebenso wie für die *Musica Enchiriadis* und die *Scolica Enchiriadis* aber konkret unentbehrliche Hilfsmittel; auch Guido, in dieser Tradition stehend, muß eine Monochordeinteilung geben (in der Hoffnung, daß gut ausgebildete Sänger dieses Hilfsmittel dann entbehren können). Wo findet man den Halbton bzw. das, was ein Halbtonintervall ist und wie er klingt, sonst? Dies also ist die eine Wertungsänderung.

Die andere aber besteht darin, daß der liturgische Gesang, der spätestens sei Johannes Hymonides' Vita von Gregor d. Gr. auf diesen Heiligen zurückgeführt wird, nun gegen alle Tradition unter die antik heidnische Musiktheorie gestellt wird, hat nicht Augustin die literarische Verwendung von Musen perhorresziert, ausdrücklich, und verwendet nicht Aurelian ohne Skrupel die Neun Musen zur „Erklärung“ der acht Tonarten nebst den Differenzen? Weist nicht die *Commemoratio brevis* zu Anfang auf das grundsätzliche, liturgische Problem einer Musiktheorie hin, die darin liegt, daß im Choral nicht die Musik als solche (obwohl diese Existenzmöglichkeit als solche bewußt ist, nämlich als Gefahr falscher Nutzung von Musik auch in der Liturgie), sondern der Text wesentlich ist, daß also auch eine krächzende Rabenstimme, bei der aber das Innere beim Text ist, besser sei als eine noch so schöne, aber nicht „innerliche“ Stimme? Die Einbeziehung der *carmina ecclesiastica* in die *musica instrumentalis* ist somit der zweite grundsätzliche Wertungswandel, den man schon deshalb beachten könnte, wenn man über die Rezeption von Boethius im Mittelalter reden will, weil es speziell hierzu Literatur gibt, nämlich im 1. und 2. Bd. von Verf. *Musik als Unterhaltung*, wo dieses Dilemma für die liturgische Wertungstradition von Musik, jetzt heidnische Musiktheorie auf den christlichen Gesang anzuwenden explizit dargestellt wird. Wenn man das nicht zur Kenntnis nehmen will, führt das zu so unerträglichen, den Erkenntnisstand um Jahrzehnte zurückwerfenden Formulierungen.

Insofern aber sind auch Schemata wie im *Uta-Codex* von musikgeschichtlich höchst geringer Bedeutung, zumal nach den *Consolationes* ein solches Schema gerade nicht *immensely sophisticated* ist — der Autor hat gerade das nicht verstanden, was die *Musica Enchiriadis* geleistet hat, weg von den trivialen Bezügen zwischen (einfachen) Proportionen, repräsentiert auch in musikalischen Intervallen, und irgendwelchen Weltordnungen, hin zur Wirklichkeit der liturgischen Musik als Repräsentant dieser Weltordnung — denn, auch das wäre zu beachten: Die *Musica Enchiriadis* gibt nicht die nachgerade trivialen Bezüge zu Konsonanzen, sie gibt eine, wenn auch hinsichtlich der Wirklichkeit unzureichende, viel komplexere Antwort: Nicht einfach die einfachen Konsonanzen, sondern deren Bezug zur Struktur des *divinitus* gegebenen Tonsystems sind wesentlich, die „Sperr“ des regelmäßig auftretenden Tritonus soll der göttliche Grund für das Sonderverhalten des Quartorganums sein.

Dementsprechend geht auch, und auch darauf hat Verf. ausreichend oft hingewiesen, Guido weit über Augustin hinaus, dem er im Postulat nach Anwendung der *ratio* ja folgt: Nicht einfache Proportionen sind es, die die Schönheit von Musik ausmachen, nichts derartig Triviales, das neuere Deuter so schön immer und immer wieder und ohne jeden Bezug zu irgendeiner nicht nur papierernen „Wirklichkeit“ in vagen und deshalb als tief verstandenen Hinweisen ausbreiten können, sondern die *rationabilis varietas*, in der sich, im Gegensatz zur Metrik, *haec ars permutat*; sieht denn niemand, welche, auch noch breit ausgeführte neue Art von musikalischer Ästhetik damit formuliert ist?

Hier liegt ein wesentliches Momentum der beiden, oben angedeuteten grundsätzlichen Wertungsänderungen: Die formalistisch primitive Reduktion der göttlichen *harmonia* auf die paar einfachen Proportionen ist überwunden durch den Bezug auf die Form der konkreten, aktuellen Musik, denn, und das sagt Guido ebenfalls und ausdrücklich in Bezug auf diese Primitivität: *Quam rationabilitatem, etsi saepe non comprehendamus*, — der Bezug zum Schluß der *Musica Enchiridis* dürfte klar sein, jedenfalls, wenn man die Hinweise von Verf. beachtet — *rationale tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur*. Ist es so schwierig zu verstehen, welcher Fortschritt über die angesprochene primitive Relation damit geleistet ist (der interessierte Leser, wenn es den denn geben sollte oder könnte, mag sich die Stelle selbst suchen, Guido lesen ist immer interessant und unterhaltsam, zumindest wesentlich interessanter als solche Fehlurteile lesen zu müssen — o, je, was wird M. Haas zu solchen Formulierungen sagen, vgl. Verf. im 1. Teil dieses Beitrags, S. 98 ff.).

Angesichts des von der *Musica Enchiridis* — bei aller Absicht, Allgemeines auch zur Struktur des Tonsystems und der Tonarten zu sagen — dargestellten, ja ausgewählten Stoffes, der Konzentration von Hucbald auf die Lehre des Beherrschens der rationalen Strukturelemente der aktuellen, natürlich nur der liturgischen, Musik, angesichts Guidos expliziter Distanzierung von der rein spekulativen Musiktheorie, die er im Abschlußkapitel des *Micrologus*, ebenfalls der *Musica Enchiridis* folgend, wenigstens kurz und weitere Sicht eröffnend, erwähnt, erscheint es schon merkwürdig, von Bell zum Text von Johannes de Garlandia und dem von Franco zu lesen, ib., S. 370: ... *They are the best known amongst a large number of treatises ... which sprang up in the second half of the thirteenth century, and which may be considered to be almost entirely separate from the speculative tradition of Boethius, Martianus Capella, and others*. Bei Martianus Capella eine *speculative tradition* erkennen zu wollen, wäre schon einiger Arbeit wert, das gilt dann wohl doch eher für Censorinus oder Calcidius, wo „Musik“ auch nur in spekulativem Zusammenhang erwähnt wird. Daß jedoch die genannten Texte *more entirely separated* von dieser spekulativen Tradition seien als die Texte von Hucbald, Guido und anderen, wie die *Commemoratio brevis*, erscheint als ebenso unhaltbare Behauptung wie die kurz davor, daß erst in dieser Zeit, *a degree of specialization* erreicht worden wäre — angesichts der Schriften *ad organum faciendum* und auch der *Musica Enchiridis* ist dies nur noch als falsch zu qualifizieren.

Auch mit feiner gemeinten Urteilen scheint N. Bell keinen echten Erfolg haben zu können, so erfährt man, offenbar, um doch noch irgendetwas Spekulatives auch bei Johannes de Garlandia oder Franco finden zu können, die Argumentation, ib., S. 370 f., daß diese Texte *represent very much an idealized view of the principles of rhythmic notation*, denn ihre Angaben wären nie

vollständig in aktuellen Hss. übernommen worden; sicher ein tiefreichendes Argument, das schon deshalb absonderlich wirkt, einmal weil Modelle der Wirklichkeit nie diese Wirklichkeit erfassen können und natürlich Systemzwänge bestehen — man kann dies an dem Tonsystem der *Musica Enchiriadis* sehen, das natürlich universal gemeint war, aber, wie nicht erst Guido bemerkt, für die Wirklichkeit der Melik untauglich ist —, zum anderen aber, daß beide Autoren in der musiktheoretischen Tradition strikt ascholastisch handeln: Sie wollen genau die Wirklichkeit in ein System bringen, und daß die sechs *modi* von Johannes de Garlandia unbrauchbar wären, weist jedenfalls N. Bell ebensowenig nach, wie er den Umstand beachtet, daß beide Autoren Zitate aktueller Musik anführen, also genau das tun, was schon den Traktat von Hucbald so grundsätzlich von antiken unterscheidet: Diese Musiktheorie verwendet konkrete Beispiele, genau wie dies die Grammatik schon lange vorher tat, hier wird, und das ist eines der Themen des Beitrags *Musik und Grammatik*, eine grammatische wissenschaftliche Tradition in Musik übernommen, nur war das für die antike Musiktheorie und ihre Tradition undenkbar (man kann, wenn man Beiträge von Verf. zur Kenntnis nimmt, auch erfahren, daß dies ganz bewußt geschah; hier also geradezu ein bewußter Bruch mit der antiken Tradition, insbesondere der spätantiken Tradition der Musiktheorie durch das lateinische Mittelalter vorliegt; wozu gibt es Beiträge, die darauf hinweisen, und die Sachverhalte einfach nicht zur Kenntnis genommen werden? offenbar ein besonderes Verständnis von Musikwissenschaft als Wissenschaft).

Liest man die von N. Bell inhaltlich offenbar nicht zur Kenntnis genommenen Texte der beiden Autoren, wird man feststellen müssen, daß nicht nur weitreichende Systematisierungs- bzw. Rationalisierungsversuche gemacht werden, sondern ganz konkrete Regeln gegeben werden sollen: *Sed sciendum, quod numquam debet poni aliqua figura sine proprietate, ubi potest poni cum proprietate. Alia regula ...*, ed. Reimer, S., 62, 1, oder *Item, ubicumque invenitur multitudo brevium, semper participant cum praecedente ...*, ib., S. 63, 10: Um was anderes handelt es sich hier, als um Regeln für das „Ablese“ von gegebenen Noten der musikalischen Wirklichkeit?

Johannes de Garlandia oder Franco sozusagen als Annäherung an die tote, rein spekulative, d. h. nur literarische Topoi wiederholende *ars musica* „vorzuwerfen“, daß sie versucht haben, mit einigem Erfolg, ein systematisches Modell aufzubauen, ein rational verbundenes Regelsystem aufzubauen, bedeutet ein grundsätzliches Mißverstehen ihrer Absicht: Die musikalische Wirklichkeit rational, und damit natürlich als System zu verstehen. Diese Absicht ist natürlich kein Ergebnis irgendwelcher spekulativen Denkweisen oder gar der Scholastik, sondern Erbe der musiktheoretischen Tradition, die Wirklichkeit in einem rationalen Modell abzubilden, genau wie das schon Hucbald tut, aber auch schon Aurelian, dem nur die Mittel noch völlig fehlen, der aber natürlich das Prinzip *differentia* rational erklären will.

Nicht nur deshalb, sondern auch wegen der dezidierten Ablehnung scholastischen Denkens, Konkrete zu erfassen, ist die Behauptung Bells, ib., S. 171, *This new-found scholastic approach to the discussion of musical rhythm*, unhaltbar, denn genau diese Schriften sind nicht scholastisch, sind dezidiert auf existierende Wirklichkeit bezogen, sind damit in modernem Sinne Wissenschaft; es handelt sich gerade nicht um die Tradition der Theorie der Rhythmik, die man bei Augustin — dessen Buch nicht unbekannt war — oder in der Tradition von Beda an finden konnte, für die rhythmische Dichtung, sondern um eine Theorie einer neuen Wirklichkeit — bei welchem

der großen Scholastiker findet man auch nur eine Ahnung solcher sozusagen innermusikalischen Entwicklungen? Nicht einmal die Kommentierung der Politik von Aristoteles führt scholastische Kommentatoren dazu, die da gegebenen Möglichkeiten zur analogen Bewertung der aktuellen Musik zu nutzen — die Vorstellung, daß der Ansatz von Johannes de Grocheio auf Aristoteles zurückzuführen sei, etwa auf seine Politik, die schließlich das gleiche Objekt, die Musik im Staat, hat, wäre genauso absurd, wie die Vorstellung, man könne die *razos de trobar*, die *vidas* etc. auf den Stagiriten gründen — wo tatsächlich ein Bezug zur Aktualität, vergleichbar der traditionellen mittellateinischen Musiktheorie zu finden ist, sind die Beichtlehren; darin wird Aristotelische Ethik konkret angewandt; wo aber findet sich im Werk von Duns Scottus, von Thomas, von Abaëlard, um nur einige zu nennen, eine Berücksichtigung aktueller Musik?

Die Differenzierung zwischen Melik und Rhythmik ist alt, die zwischen *musica plana* und *musica mensurabilis* nur darin neu, daß die Mehrstimmigkeitslehre gegenüber der Darstellung „ihrer“ Rhythmik“ zurücktreten muß — die Klangschrittelehre, die übrigens nicht ohne erheblichen Rationalisierungsaufwand zu denken ist, ist demgegenüber einfach, also dominiert das eigentliche Problem (die Glossen zu Boethius sind übrigens nicht völlig spekulativ, sie enthalten einige Hinweise auf Rationalisierungsversuche des Chorals, wie man aus einem bekannten Kapitel von Aurelian erfahren kann, ib., S. 172 — und wer Ptolemaeus oder Euklid im lateinischen Mittelalter lesen konnte, wäre auch eines neuen Nachweises bedürftig; man sollte vielleicht nicht zuviel ohne Überlegung sagen: Die Harmonik von Ptolemaeus im lateinischen Mittelalter als Schultext, ein Beispiel für Absurdität).

Klar ist, daß ohne Boethius die Rationalisierung des Chorals, dann der Mehrstimmigkeit und dann ihrer Rhythmik ausgeschlossen wäre: Wer von den von Aurelian angeführten *cantores* hätte sagen können, was denn eine Konsonanz eigentlich ist. Insofern ist sein Werk für den Inhalt schon von Aurelians Schrift maßgeblich, wenn auch da noch nicht essentiell, das ist er für Hucbalds Werk, aber doch nicht in dem Sinne, daß Hucbalds Text und der der *Musica Enchiriadis* etwa nicht dezidiert „praktisch“ gewesen wären; natürlich weiß man, Hucbald wie der Autor der *Scolica Enchiriadis* um den Bereich der — später so genannten — *Musica speculativa*, auch Guido formuliert die Beziehung explizit, und zeigt damit, daß die Einführung von Francos Text keineswegs irgendetwas Neues hinsichtlich Anbindung an *a wider context* vorlegen kann, oder daß er — als etwas Neues! — *shows that there is ultimately a higher purpose to his discussion than at first meets the eye*, ib., S. 373: So schön solche Formulierungen auch sind, seit die *Musica Enchiriadis* die Relation von *superficies* und *speculatio interioris* formuliert hat, ja seit Aurelian ist dieser Bezug immer Teil auch der genuin praktischen Musiktheorie — Franco folgt hier nur Guido, schafft also gerade keine scholastisch neue Situation.

Im Gegensatz zu dem italienischen Unbildungsträger Gunzo, der sich in St. Gallen in Hinblick auf die lateinische Sprache so seltsam angestellt hat, ist das Bemerkenswerte der produktiven Musiktheorie des lateinischen Mittelalters der Umstand, daß in diesem allgemeinen, vollkommen nutzlosen, rein literarischen Rahmen eines völlig erstarrten Wissens eine neue, echte Theorie der Wirklichkeit entstehen konnte, produktiv auf Veränderungen dieser Wirklichkeit reagierend. Die musikalische Proportionenlehre ist in ihrer faktischen Beschränktheit doch eigentlich nur für topisch literarische Ausbreitungen des Themas *harmonia*, nicht aber zu wirklichen, die konkrete

musikalische Erfahrung des *sensus* erklärenden Begründungen fähig; man kann Bilder dazu machen, Gedichte, aber theologische Einsichten wird aus den paar Hinweise niemand ziehen können (daß die *Consolatio* von Boethius und darin das bekannte Gedicht über die proportionale Gestaltung der Welt nicht notwendig als theologisch gültige Aussagen verstanden wurden, dürfte bekannt sein).

Hier liegt das eigentliche Wunder der Musiktheorie des lateinischen Mittelalters, das man mit weiteren Ausbreitungen der *harmonia*-Topik geradezu vernichten kann — die Leistung der Autoren (und vielleicht literarisch unbekannt gebliebener *magistri cantus*) seit Aurelian besteht darin, in erheblichem Arbeitsaufwand, aus der rein literarischen Theorietradition die brauchbaren Werkzeuge erkannt und verwandt zu haben.

Man kann Bilder machen, wie zu Anfang der Hs. **F**, ib., S. 373 f., man kann in Gedichten wie im *Anticlaudianus* (und selbst da ist die konkrete Musik, *Gregorius noster* nicht auszuschließen), oder über die Nachtigall immer wieder die alten Topoi ausbreiten — und dem Leser die Frage aufgeben, wo anders als höchstens für die Anreicherung eben von Gedichten und Bildern die erkenntnismäßige Produktivität dieser Topoi denn eigentlich liegen könnte — daß die Platonische Tradition verbunden mit dieser lateinischen Topik produktiv wirken konnte, sieht man bei Kepler, da kommt eben die Platonische Tradition hinzu, die mit Macrobius im Mittelalter doch nur recht eingeschränkt wirksam sein konnte.

Wie übrigens N. Bell formulieren kann, ib., S. 373, *In the absence of a classical authority for harmonic theory, Boethius served a prophylactic function, presenting the teachings of Nicomachus ...*, ist unverständlich, denn Boethius bietet erheblich mehr, als Nicomachus je bieten konnte, Boethius kann auf Ptolemäus basieren und gibt diesen doch in wesentlichen Teilen korrekt wieder (die acht Oktavgattungen sind eine vom formalistischen Denken bestimmte Ausnahme). Als *auctoritas* konnte Boethius ausreichen, nicht allerdings für die Aristoxenische Theorie, die man aber auch durch Boethius ansatzweise erfahren konnte.

Noch absonderlicher, wenn möglich, wird dann die Interpretation der schon in Besslers Darstellung abgebildeten Musikallegorie in der Hs. **F**, wo man zunächst fragen darf, was denn diese Darstellung eigentlich konkret mit dem Inhalt der Hs. zu tun haben könnte, den *clausulae* und ja nicht durchweg sehr frommen Motetten; als ein ästhetisch schönes, daher brauchbares Bild der nun wirklich üblichen Allegorie — es ist sicher wunderschön, „dem“ Mittelalter die Vorstellung von Musik als Ausdruck der *harmonia mundi* etc. zuzuordnen, daß dies auch für die weichen, runden Kuchen gelten soll, für die *mammelettes si dures*, die motettisch, mit vollem Recht, begeistert besungen werden, was z. B. Gautier de Coincy ebensowenig gut erschien wie Papst Johannes XXII, wäre doch wohl eine absurde Vorstellung, weshalb Verf. denn auch in *Musik und Unterhaltung* auf die neue, weltliche bzw. übergeordnete Wertungsgeschichte von Musik seit dem 12. Jh. ausführlich eingegangen ist (wenn auch, traurigerweise, zum so unbeherrscht auftretenden großen Ärger des großen Arabisten, Mediävisten und Musikwissenschaftlers M. Haas, s. Verf. im 1. Teil dieses Beitrags, S. 98 - 134); in dieser Darstellung zu Anfang der Hs. **F** wieder eine *image*, die *music* mit *unprecedented sophistication* darstelle, zu sehen, erscheint angesichts der nun wirklich gängigen Topik als völlig unverständlich, ib., S. 374, denn daß die *musica mundana* die Sternenumläufe betrifft, ist nicht als *sophisticated* Erfindung anzusehen, daß man die *musica*

*instrumentalis* mit Instrumenten und einem Spielmann wiedergibt — sollte nach Erscheinen des Buches von Seebass nicht mehr allzu große Überraschungen bieten, und daß die, zwangsläufig „mittlere“ Musik durch den *dance* dargestellt würde, erscheint als Krönung dieser merkwürdigen Bewertung: Dargestellt sind nicht Tänzer, zumal zwei der vier Personen eine Tonsur tragen und *monachi* nicht gerade zum Tanzen sehr geneigt sein dürften (daß Boccacios Darstellung von Franziskanern offiziell gewesen sei, wird man nicht vermuten müssen; die Tonsurierten haben braune Kutten). Zusammen mit zwei offenbar (noch?) nicht tonsurierten Männern, singen die Mönche offenbar, eine Abbildung des üblichen liturgischen Gesangs und ein Hinweis darauf, daß der Maler nicht ganz auf der *subtilitas* des rein geistigen Konstrukts angekommen ist: *Musica humana* als Gesangsmusik — natürlich mit erheblichen Assoziationsmöglichkeiten, eben der Musik der Liturgie *coram Angelos/lis* — hat ebenfalls eine gewisse, sicher nicht im Sinne von Boethius liegende Tradition (zum Tanz als Darstellungsmittel z. B. von Salome u. a. findet man auch Einiges im Buch von Seebass). Wie sollte man eine adäquate Darstellung der *musica humana* eigentlich geben, einmal der, übrigens topischen, Verbindung von Seele und Körper durch *harmonia* — zu dem Thema gibt es einige Schriften —, zur Harmonie des Körper selbst? Man könnte hier den so beliebten Proportionsmann von Leonardo da Vinci heranziehen, nur ist das für einen mittelalterlichen Miniaturisten nicht vor auszusetzen, also wählt er eine naheliegende, sinnlich konkretisierbare Darstellungsmöglichkeit; vielleicht singen die Sänger ja ein mehrstimmiges *organum* (hoffentlich nicht eine der betreffenden Motetten), das man dann wieder als Abbild der *harmonia mundi* verstehen konnte — die Kirchenverordnungen zur Nutzung mehrstimmiger Musik der Zeit, die Huckle interpretiert hat, können das allerdings offenbar nicht so sehen, auch Johannes de Grocheio erklärt die Motette anders (und auf die Fehldeutungen von Page geht Verf. ausführlich ein), und auch Gautier de Conicy ist nicht der Meinung, daß Lieder für Marot eines Christen würdig seien.

Die für N. Bell offenbar rätselhafte Formulierung von Boethius, ib., ed. Friedlein, S. 188, 26: *humanam vero musicam, quisquis in sese ipsum descendit, intellegit. Quid est enim, quod illam incorpoream rationis vivacitatem copori misceat ...*, soll also in dem angesprochenen Bild durch *dance* dargestellt werden. Das ist sicherlich, *a novel understanding*, das auch noch mit irgendeiner traditionellen *interpretation* kontrastierend zusammenhängen soll, die man in Smits van Waesberghes Beitrag, *Musikerziehung*, S. 57, abgebildet sehen können soll, jedenfalls nach Meinung von N. Bell; für den normalen Betrachter ist dies unerfindlich: *Edocet ipsorum summus Plato philosophorum Quomodo disparium paritas sonat una sonorum* in dem von S. v. Waesberghes gegebenen Bild bedeutet nichts anderes als die topische Figur der *consonantia dissonans*, das Wesen der *harmonia*, die musikalisch produktiv nur im *organum* geworden ist.

Von einem Auffinden der *musica humana*, wenn man in sein jeweiliges eigenes Innerstes steigt, ist da ebensowenig zu finden wie überhaupt von *musica humana*, es geht um *harmonia*, ein topisch wunderbar brauchbares Ausdrucksmittel höchstgradig nichtssagender Art, denn wo findet man eine echte Anwendung dieser *harmonia* Tradition? Die rechnerische Komplexität der antiken musiktheoretischen Tradition führt höchstens zu noch weiter ausgedehnten Rechnungen wie bei Bernellinus oder zu musikhistorisch so uninteressanten Werken wie der *Musica speculativa* von Johannes de Muris, die zwar schön die Rechnungen vorführt, aber doch nicht eine einzige

ausgeschlossen sein oder werden; da sind die fränkischen *magistri cantus* (a priori?) zu dumm dafür, jedenfalls nach Meinung von Pfisterer<sup>118</sup>.

---

neue Erkenntnis bietet, musikhistorisch irrelevant, mathematikgeschichtlich aber auch.

Sozusagen schon Hildegard von Bingen ist hinsichtlich der Anwendung des *harmonia*-Begriffes so weit über die Primitivität der reinen Proportionalitätsrechnungen hinausgeschritten, daß ihre in der Verwendung der Wörter *harmonia* und *symphonia* ausgedrückten Inhalte weit darüber hinausreichen (natürlich geschieht diese Erweiterung der Begriffe, z. B. zu einem *harmonia*-Begriff, der u. a. jede gute Tat im irdischen Leben als Element der ewigen *harmonia* sehen kann, bei Hildegard nicht aus einer Abstraktion über die Proportionen hinaus, sondern rein inhaltlich durch eine höhere Abstraktion der Vorstellungstraditionen von Himmelsmusik und ewigem Lobgesang); jeder produktive philosophisch und theologisch denkende Mensch des Mittelalters mußte die Aussagelosigkeit der reinen Rechnerei der traditionellen *ars musica* überwinden, um etwas sagen zu können, das nicht nur reine Topik und deren Ausgestaltung ist (schon die „Skala“ von Plato im *Tυαῖος* ist natürlich nur Zeichen, nicht Wesen des Tuns des Demiourgen) — allein die Musiktheorie seit spätkarolingischer Zeit hat aus dieser Häufung toten Wissens eine neue Anwendung herausgeholt, eine musikhistorisch nicht zu überschätzende Revolution, die man nicht einfach durch Wiederholung immer derselben unfruchtbaren Topoi unkenntlich machen sollte — und beachten sollte man auch, daß Tassin seine aufwendige Instrumentalmusik kaum als Ausdruck der Musik der Sphären verstanden hat, was auch, nach dem Zeugnis von Ekkehard IV Tuotilo nicht getan hat.

Das *descendere in se ipsum* ist bei Boethius so einfach zu verstehen, daß man nicht einmal die für die Zeit übrigens geläufige Vorstellung des Innersten, in das man sich zurückziehen kann, um Gott zu finden, also Augustin heranziehen muß: Boethius meint, daß man das Wunder des Zusammenhangs von toter Körperlichkeit und belebendem Prinzip direkt an sich selbst, z. B. beim *Absteigen ins Innere*, bemerken kann, was ja wohl auch der Fall ist.

Wenn derartige Fehltritte zu einem der weltmusikhistorisch bedeutensten Vorgänge, die Erfindung der praxisbezogenen Musiktheorie als Teil der *ars musica* geäußert werden, ist ein deutlicher Einspruch unabdingbar, zumal wenn man beachtet, daß hierzu zumindest diskussionswürdige ausführliche Literatur vorliegt. Musikwissenschaft sollte auch Erkenntnis bedeuten, die, wenn bereits geäußert, wenigstens zu beachten ist. Auf die Urteile zu den scholastischen, weitgehend inhaltsleeren *Summae musicae* durch N. Bell braucht hier nicht mehr eingegangen zu werden: Deutlich sollte geworden sein, daß die fränkischen Musiktheoretiker im Gefolge der Karolingischen Renaissance — Grammatik zu lernen und zu verstehen war einfacher als die *ars musica* — den Rahmen gesetzt haben, den dann, vergleichbar genial, Guido, Johannes de Garlandia und Franco ausgefüllt haben; natürlich mit scholastischen Mitteln, aber nicht in scholastischer Weise, sondern wissenschaftlich in modernem Sinne.

<sup>118</sup>Stäblein läßt den fränkischen Sängern doch wenigstens gewisse Leistungsfähigkeiten, wenn er bemerkt: *daß es im Frankenreich musikalische Zentren gegeben haben muß, an denen tüchtige Musiker tätig waren, Einführung zu MMM II, S. 67\**. Wenn für die betreffende Hypothese die Franken, die als erste und einzige die Theorie der Tonalität aufstellten, die Rationalisierung geleistet haben und insgesamt einen wesentlich höheren Bildungsgrad erreicht hatten (man sollte

Weiterer Beweis dafür ist die Beneventanische Fassung, wenn die identisch mit der Gregorianischen ist, die nur um oder sogar vor 800 rezipiert worden sein kann, denn dann ist bewiesen, daß die Gregorianische Fassung die Römische unverändert übernommen haben muß, daß also keine Veränderungen stattgefunden haben können. Daß schon

---

auch heute noch Gregorovius lesen), als man ihn in Rom auch nur denken konnte, ist dafür das musikspezifische Beispiel ist der zelotische Diakon in seiner, vom „Norden“ her gesehen völlig inadäquaten, nämlich an keiner Stelle strukturbezogenen (wie es für die, nach Pfisterers Vorurteil so unbedarften, fränkischen *cantores*, selbstverständlich war) Invektive. Will man hierzu Stäbleins Vitelianische Theorie heranziehen, wird allerdings die von Stäblein höchstgradig vage gelassene Vorstellung einer Bearbeitung von AR „zu“ Greg mit einer gewissen Skepsis begegnen müssen, wie jeder Theorie einer direkten genetischen Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von einander: Dazu sind die Unterschiede zu groß (und gelegentlich „zu“ klein), d. h. in jeder (alternativen) Richtung der jeweiligen „genetischen“ Theorie bleiben so große Differenzen der Fassungen, daß im Einzelfall jeweils unerklärbar bleiben müßte, warum A hier nicht die klare Vorgabe von B oder, je nach Theorie, B die klare Vorgabe von A hier nicht übernommen haben soll (und die Heranziehung der Tropen, die zu AR so viel besser paßten, erscheint auch nicht gerade völlig frei von subjektiver Bewertung von Melodieverläufen bzw. Anschlüssen).

Natürlich reicht Stäbleins ebenfalls hochgradig vager Bezug auf stilistische Unterschiede der beiden Fassungen zur Bestimmung ihrer genetischen Relation — wenn man eben eine solche unbedingt behaupten will — nicht aus; die Rolle von Formeln, „Motiven“ und „Zitaten“, wie auch klarer tonaler Unterschiede u. ä. ist notwendig ebenfalls in die Betrachtung einzubeziehen; diese Unzulänglichkeit kann aber kein Grund sein, auf ästhetische und stilistische Merkmale überhaupt keinen Wert mehr zu legen: AR hat bestimmte auffällige Merkmale, die einer Qualifikation als „alt“ gegenüber Greg nicht eindeutig entgegenstehen. Man sollte also, bevor man nicht einen vollständigen vergleichenden „Atlas“ der gegenseitigen Formelverhältnisse leicht überschaubar verfügbar hat, auf genetische Theorien ganz verzichten, sie funktionieren schon bei der Einzelbetrachtung nur höchst selten — es gibt auch Einzelfälle, bei denen man einer der Hypothesenrichtungen, AR zu Greg oder umgekehrt, ganz gerne folgen möchte, nur besteht hier das Problem, daß diese Einzelfälle eben Einzelfälle bleiben, daß also nur ein statistischer Vergleich aller Melodien, vielleicht, Antworten auf Fragen nach eventuellen Abhängigkeiten schaffen kann. Auch hinsichtlich der Relation beider Fassungen bestehen im Einzelfall so große Unterschiede, daß die genetischen Theorien mit erheblichen Problemen zu kämpfen haben, die man dann auch ernst nehmen sollte — selbst ein so einfaches Merkmal wie *stärkere Ornamentierung*, ableitbar aus jeweils größerer Melismatik in einer der Fassungen, läßt sich nicht immer eindeutig zugunsten AR anführen, es gibt genügend Beispiele, in denen Greg mehr und andere melismatische Stellen kennt als AR. Letztlich bleibt das essentielle Desiderat eine „Übertragung“ der großen Leistung von Turco auf alle Melodien des Repertoires, d. h. also auch einschließlich der Melodien des Officium.

Es dürfte auch notwendig sein, nach Gattungen zu differenzieren; beim Alleluia scheint die Sachlage klar zu sein, vgl. etwa C. M. Bower, *From Alleluia to Sequence* in edd. S. Gallagher, J. Haar et al., *Western Plainchant in the First Millennium ...*, Aldershot 2002, S. 365.

angesichts etwa der von Oddo bemerkten „falschen“ Chromatik in einigen Melodien, die dann ausgemerzt wurde, z. T. ohne direkte Spuren hinterlassen zu können, eindeutig sogar relativ spät noch Veränderungen in der Gregorianischen Fassung stattfanden, s. u., die dann auch noch gleichartig in Benevent erscheinen, solche Probleme löst nicht durch einfaches Ignorieren.

Übrigens ist eine — angebliche — frühe Rezeption von Greg nach Benevent in literarischen Quellen nicht nachweisbar, der von Levy so gedeutete Text leistet die entsprechende Aussage nicht, worauf Verf. an anderer Stelle eingegangen ist.

## 1.2 Zum Wert rein liturgiehistorischer Argumentation in Relation zur Altersbestimmung von Melodieüberlieferungen

### 1.2.1 Die Besonderheit der Messe *Omnes gentes*

Dies gilt auch für die Wiederholung des bekannten Arguments in liturgischer Hinsicht, so, ib., S. 80, zur Messe *Omnes gentes*<sup>119</sup>. Pfisterer wiederholt, wegen der von ihm ein-

<sup>119</sup>Zu einer bewußt verfälschenden Unterstellung *Bielitz* zu unterstellen, daß er gerade hier einen liturgiefreien Sonntag angesetzt habe, erscheint schon etwas seltsam, um eine euphemistische Formulierung zu verwenden. Wenn *Bielitz* unterstellt wird, daß er als Lösung der Frage der Verschiedenheit der liturgischen „Lagerung“ der betreffenden Messe in Gradualia aus Benevent behaupte, daß dies durch eine Aliturgizität irgendeines Tages begründet würde — das sagt *Bielitz* an keiner Stelle, Pfisterer zitiert auch nichts —, würde *Bielitz* nur sagen, daß das Fehlen einer bestimmten Messe durch ihr Fehlen an einem bestimmten Sonntag begründet würde (wie man den Grund der Armut in der Poverität erkannte, wenigstens in Hamburg). Es mag sein, daß Pfisterer anderen derartigen wissenschaftlichen Unfug unterstellen will, *Bielitz* sagt so etwas allerdings an keiner Stelle, er ruft die betreffende Situation eines Meßformulars, das einmal ganz fehlt, einmal an 7. Stelle einer Reihe, und dann auch noch an 7. Stelle und als eine Art Nachtrag auftritt, oder sonstwie, durch ein Wort wie „*Liturgielosigkeit*“ auf — der „Leser“ Pfisterer hat, charakteristisch für die Akribie seines Lesens, oder will man das nicht annehmen, bewußt darauf verzichtet, wahrzunehmen, daß *Bielitz* dieses Wort und betreffende andere Wörter bzw. Begriffe und Bezeichnungen systematisch, also nicht ohne Grund in Anführungszeichen gesetzt hat.

Die, es sei wiederholt, ausdrücklich mit Anführungszeichen, die Pfisterer offenbar nicht gesehen hat (euphemistisch formuliert), oder nicht sehen wollte, wohl des Effekts und der Bequemlichkeit wegen, wie er überhaupt mit fremden Texten etwas merkwürdig selbtherrlich umgeht, versehene Formulierung „*liturgiefrei*“ o. ä. bezieht sich also ausschließlich darauf, daß hier potentiell ein liturgisches Zuordnungsproblem besteht — z. B. in Monza das totale Fehlen (sozusagen also eine „*Liturgielosigkeit*“, genau wie es die da zitierte *Sextuplex*-Hss. für die Römische Liturgie bemerkt —, und dies besteht auch, weil die Überlieferung hier insgesamt gesehen Widersprüche aufweist; mehr war nicht gesagt, wie der Kontext klar zu erkennen gibt: Wenn es eine Hs. gibt, in der die Messe *X* nicht vorkommt, andere Hss., in denen sie meist am Ende einer Serie auftritt, noch andere aber, in denen sie an zwei verschiedenen Stellen begegnet, wird man wohl feststellen müssen, daß für die Bestimmung der betreffenden Messe *X* keine liturgisch so klare und eindeutige Festlegung besteht, wie man sie etwa bei den Messen der Adventsontage etc. findet: Da besteht ersichtlich eine klare und eindeutige liturgische Zuordnung, man würde sich wohl verwundern, wenn man das All. *Dies sanctificatus* zum ersten Advent angezeigt findet, und würde notwendig in der, nicht bestehenden, also hypothetischen Gesangshs. eine liturgische Besonderheit feststellen müssen.

Wenn nicht klar ist, ob die Messe *X* gar nicht, nur am Ende, am Ende und an 7. Stelle oder

nur an dieser (in den betreffenden Hss.) zu finden ist — und die von Pfisterer nur wiederholte Erkenntnis über die *aufsteigende Ordnung* der Texte besagt wohl nichts über die Zeit der Rezeption, gewisse eigene Absichten und Kenntnisse kann man auch den rezipierenden Liturgikern sicher zugestehen — und genau das war die Frage, die Verf. in *Zum Bezeichneten der Neumen* an dieses Argument für eine frühe Rezeption von Greg in Benevent gestellt hat: Kann nicht, z. B. auch der Redaktor (ob das auch der *cantor* war, der Notator oder „nur“ der Textschreiber, ist hier unerheblich) z. B. in Monza zwar die Gesangsliturgie im 10. Jh. mit der betreffenden Messe rezipiert haben, aber weil er z. B. diese Messe als überflüssig ansah, eben diese Messe von sich aus ausgelassen haben: Schließlich, wenn eine der *Sextuplex*-Hss. explizit feststellt, daß eben diese Messe in Rom fehlt, an dem Tag, an dem sie im „Norden“ schon in der Zeit eben der *Sextuplex*-Hss. (bereits durchgehend?) verwandt wird, kann diesen Unterschied zum, nicht gerade übermäßig weit entfernten Römischen Gebrauch wohl auch ein Redaktor eines Gradualbuchs in Benevent gemerkt haben (zur Abwehr von böartigen „Mißverständnissen“: Verf. behauptet nicht, daß Monza von einer der *Sextuplex*-Hss. beeinflußt sein müsse). Genau das war die Frage, die Pfisterer zu beantworten in einer bewundernswert, nur so zu bezeichnenden, infamen Weise strikt vermeidet.

Insgesamt gesehen bedeutet der Sachverhalt der liturgischen „Verortung“ dieser Messe in Gradualia aus Benevent wohl eine gewisse Unklarheit, sie kann ganz fehlen, man hätte damit sozusagen, in Hinblick auf die „nördliche“ vollständige Reihe, etwas wie einen „*liturgielosen*“ Tag; so darf man doch diesen Umstand vielleicht siglhaft aufrufen, explizit gemacht durch die Anführungszeichen — die hat *Bielitz* nämlich nicht aus Freude am Widerspruch an sich geschrieben (zumal für  $\LaTeX$  damit ein gewisser Aufwand verbunden ist), daß das so gemeint ist, wurde schließlich durch den Kontext und die explizit formulierte eigentliche Frage deutlich genug, überdeutlich gesagt (nur die zu beachten hat Pfisterer sich nicht bemüht; der Bequemlichkeit halber): Es ging, dies muß offenbar wiederholt werden, darum, daß eine derartig verschieden lokalisierte Messe vielleicht Folge des Problems einer bei Rezeption von Greg in Benevent bestehenden „Unbrauchbarkeit“ dieser betreffenden Messe gewesen sein könnte, die in Benevent z. B. durch Vergleich oder Kenntnis Römischen Gebrauchs bewußt geworden sein könnte. Das und das allein war die gestellte Frage, die hätte Pfisterer aus seiner so tiefen Kenntnis der westlichen Liturgiegeschichte vielleicht auch beantworten können, warum tut er das dann nicht, sondern weicht in derart unsachlicher Weise aus? Wenn Verf. „*Unbrauchbarkeit*“ in Anführungszeichen setzt, meint er damit den, als Frage gestellten, möglichen Umstand, daß von der für Benevent zum Zeitraum der ersten Rezeption von Greg gegebenen liturgischen Gesamtordnung für diese Messe, trotz ihrer „nördlichen“ Vorgegebenheit, kein Bedarf gewesen sein könnte, daß die Gesangstexte dieser Messe für Benevent etwa aus inhaltlichen Gründen *unbrauchbar* gewesen sein könnten, behauptet er nicht, es geht allein um die Gesamtordnung — und wie wäre es, wenn zunächst die Messe ganz „normal“ rezipiert worden ist, dann ein Unterschied zu Rom (hier als Sigl für *römische Liturgie* gebraucht — solche albernen Hinweise erscheinen angesichts Pfisterers Vorgehen bei der „Interpretation“ fremder Texte unabdingbar, *Interpretation* in Anführungszeichen, weil es sich nicht um eine solche handelt, sondern um den wissenschaftlich nicht gerade redlichen Versuch, sich um Argumentation zu drücken eben durch Nichtbeachtung des Kontexts

und verfälschende Herausnahme eines einzigen Wortes aus diesem Kontext) bemerkt worden ist, was zu einer entsprechenden „unklaren“ Reaktion geführt haben kann, bis sich die „nördliche“ Tradition durchgesetzt hat —, wenn man schon Argumente anführt, müßte man auf solche, nicht unmöglichen Einwände reagieren oder eben ihre Unbrauchbarkeit nachweisen.

Pfisterers bewußt irreführende Bemerkung, ib., S. 80, daß es sich *auch nicht, wie Bielitz meint, um einen aliturgischen Tag ... handelt*, wird man daher umgangssprachlich nur als *das Wort im Munde verdrehen*, und das in übelster Weise und Intention, bezeichnen können (wenn *Bielitz* tatsächlich einen *liturgilosen Sonntag*, eine *liturgielose* Messe gemeint haben könnte, hätte er wohl das erste Wort wohl nicht deutlich genug in Anführungszeichen gesetzt — das nicht zu merken, kann man dem Ingenium von Pfisterer wohl nicht unterstellen, also bleibt nur eine andere Lösung dieses „Mißverstehens“: Die bewußte Verfälschung der eigentlichen Aussage). Denn einem anderen die Meinung zu unterschieben, daß er so freihändig wie unbeschwert, ohne jede weitere liturgiegeschichtliche Begründung einen Sonntag nebst einer Messe für liturgielos bestimmen könnte, und das auch noch ohne ein einziges Wort der Argumentation für eine solche völlig absurde Vorstellung beibringen zu können oder zu wollen, erscheint doch wohl als etwas zu weitgehende Unterstellung an Ignoranz und Dummheit (wo sagt *Bielitz*, daß der Grund ein aliturgischer Sonntag sei, in Benevent? in Rom? in der genannten *Sextuplex*-Quelle? bei nur ansatzweiser wissenschaftlicher Arbeit wäre dies ja wohl die elementare Voraussetzung der von Pfisterer so daherbehaupteten Absurdität gewesen).

Weder hat *Bielitz* gesagt, welcher Tag nun speziell gemeint sei, warum er dies sein könnte, welche liturgische Quellen er dazu anführen könnte etc.: Ein in den betreffenden Hss. klar notiertes Meßformular als Zeichen eines *liturgilosen* Tages zu interpretieren — wer könnte einen derartigen Unfug behaupten wollen, wo doch das einzige Problem darin besteht, daß allein der jeweilige Ort, die liturgische Stelle sozusagen im Ablauf des Jahres nicht einheitlich überliefert wird! Aber, immerhin, *Bielitz* findet sich da in bester Gesellschaft, die fränkischen *magistri cantus* waren nach Pfisterers maßgeblicher Vorstellung von Anfang an viel zu dumm, mehr als stupid die Melodien aus Rom identisch auswendig lernen zu können (übrigens gibt Pfisterer auch keinen liturgischen Nachweis für die Falsifizierbarkeit seiner aus der Luft gegriffenen Unterstellung — er müßte doch zeigen, daß außer Karfreitag eben kein Tag ohne Meßliturgie war, wenn er schon solche von ihm frei erfundene Behauptungen widerlegen will).

Weder der Kontext noch die explizit gestellte eigentliche Frage interessiert Pfisterer, es reicht ein einziges Wort, das dazu noch bewußt falsch gelesen wird, und Pfisterers reiche Phantasie „geht los“, kann sich konkreter Argumentation entziehen; nein, statt zu argumentieren, fremde Einwände als haltlos zu beweisen o. ä. verdreht er, liest einzelne Wörter (wie dann auch einzelne Formeln, aber nicht das Ganze einer Melodie) und die noch verfälschend und unterstellt Absurditäten, froh, statt Argumenten Sinnverdrehungen liefern zu können, wissenschaftliche Redlichkeit selbst in einem Fach wie Musikwissenschaft dürfte anders aussehen — Pfisterer jedenfalls hat nicht nachgewiesen, warum nach angeblich mindestens 200 Jahren durchgehender Gregorianischer Liturgie in Benevent offenbar plötzlich solche Diskrepanzen und Unklarheiten entstehen können, wohl aus nicht so leicht zu bewältigendem erneuten, plötzlichem Kontakt mit fränkischer Überlieferung? Pfisterer verzichtet völlig darauf, andere Möglichkeiten der Erklärung auch nur

---

in Betracht zu ziehen oder gar zu beachten, daß diese „Unklarheit“ der liturgischen Lokalisierung der genannten Messe auch für die von ihm prolongierte These einer sehr frühen Rezeption von Greg in Benevent (daß Benevent die Heimat von Greg gewesen sei, scheint er nicht behaupten zu wollen) ebenfalls erhebliche Probleme bietet.

Anstatt sich zu bemühen, die musikhistorisch wirklich nicht gerade einfache Situation im Eingehen auf Fragen zu erfassen zu suchen, stellt Pfisterer eine nur mit Mühe nicht als verläumerisch zu qualifizierende Entstellung der Fragestellung eines anderen vor, durch Aufstellung einer an keiner Stelle auch nur angedeuteten Behauptung, die allein aus seiner Phantasie entsprungen ist; sicher eine Leistung, nur eine wissenschaftliche?

Offenbar geht es nicht um Erörterung von, musikhistorisch gerade in Hinblick auf die Bewertung und Beurteilung der Dimension und der Auswirkungen des Vorgangs der Rationalisierung der liturgischen Musik, und damit von Musik überhaupt, im westlichen Mittelalter schwierigen Fragen, offenbar geht es nicht um Sachfragen; nein, Benevent muß, koste was es wolle, eine Urfassung des Chorals wiedergeben direkt, also wohl nicht einmal von Karl d. Gr., dessen besondere Beliebtheit in Benevent jeder kennt, sondern vielleicht oder möglichst schon von Pippin — wie wäre es mit einer Rezeption von Augustin, nicht dem Kirchenvater, dem in England für die Einführung des Chorals Verantwortlichen Träger dieses Namens?

Und leider läßt Pfisterer auch jeden Hinweis aus, dem staunenden Leser klar zu machen, was es eigentlich damit auf sich hat, daß der genuine Beneventanische Choral um oder vor 800 in etwas wie eine *zweite Reihe* oder einen *zweiten Rang* tritt, und dann doch noch so lange überlebt haben soll, daß ein Papst seinen Gebrauch verbieten mußte. Wie man aus anderen vergleichbaren Quellen weiß, hat die jeweilige Einführung des römischen Chorals jedesmal sogleich den ursprünglichen, regionalen oder eigenen „vertrieben“ — was angesichts der Anforderungen an Gedächtnis auch nicht so ganz unverständlich ist; Pfisterer jedenfalls erklärt nicht, wie man sich die Gedächtnisleistung in Benevent mit Bestehen eines liturgischen Gesangsrepertoires ersten zusammen mit einem zweiten Ranges konkret vorstellen soll oder muß; hatten die Langobarden besonders gute, ja exorbitante musikalische Fähigkeiten, wenn sie ohne Not zwei vollständige Repertoires an liturgischen Gesängen ersten und zweiten Ranges nebeneinander auswendig lernen mußten? Und wie eigentlich soll man sich vorstellen, wann welcher *Rang* der jeweiligen Liturgie sich in der konkreten Liturgie ausgewirkt hat. Wann wurde welche Melodie welchen *Ranges* gesungen, gibt es dazu liturgische Hinweise? offenbar doch nicht. Solche Fragen werden einfach ignoriert, was die Arbeit natürlich erheblich erleichtert. Man sollte übrigens auch Zeugnisse wie die von Aribo nicht einfach unbeachtet lassen: Was Aribo zum Langobardischen Gesang sagt, das sollte Greg betreffen? Verf. hat dazu etwas gesagt, in Zusammenhang mit der Renaissance der vorantik mystifizierenden Unterscheidung zwischen dem *Vokalen* und dem *Instrumentalen* durch Morent, was man mit Suchfunktion im ersten Teil dieses Beitrags leicht finden kann — jedenfalls ist klar, daß Aribo eine Tradition vertritt, ob selbst gehört oder nicht, ist hier eine zweitrangige Frage, die „den“ Langobarden eine grundsätzlich andere, nämlich intervallisch „engere“, „diatonisch skalischere“ Bewegung zuzuordnen scheint, und sie damit von Greg absetzt: Angesichts der Zeit von Aribo muß man dieses Zeugnis beachten, denn daß „die“ Langobarden Greg so anders gesungen haben könnten als der „Norden“ (und auch Norditalien), ist ausweislich

fach vorausgesetzten Unbelehrbarkeit oder Unwissenheit von *Bielitz* (der sich übrigens erlaubt hat, noch ein paar andere Argumente, zur Begründung einer gewissen Skepsis gegenüber der Vorstellung von Pfisterer bzw. seiner Vorgänger in dieser Vorstellung) die wohl nicht unbekannt, und wesentlich besser als durch Pfisterer formulierten und begründeten älteren Argumente, wie dies auch die Absicht seiner Arbeit ist: Die Römische Tradition hat in der Reihe von Messen für die Sonntage zwischen Ostern und Pfingsten eine weniger als die spätere, fränkische Überlieferung, nämlich die genannte Messe, die in der gängigen fränkischen Überlieferung regelmäßig an 7. Stelle steht (was in Benevent nicht durchgehend der Fall ist). Dies ist seit, wenn man den Angaben der Handschriftenkundler glauben darf, und warum sollte man dies nicht, im 10. Jh. im „Norden“ die Regel („leider“ auch nicht ganz ohne Ausnahmen — eine sorgfältige statistische Analyse unter Einschluß der betreffenden Melodien jedenfalls sucht man noch, selbst bei Pfisterer vergebens). Benevent hätte bei einer Rezeption von Greg im 10. Jh. hätte also diese fränkische Tradition übernehmen müssen, weil römischer Gebrauch gerade für Benevent viel zu weit entfernt war, als daß man davon hätte wissen können, viel weiter als Aachen oder Metz? — und wie die genuin Beneventanische Tradition in dieser Hinsicht war, das verrät jedenfalls Pfisterer leider nicht; aber diese Tradition war, wie dies auch immer bewerkstelligt werden kann, in etwas wie einen *zweiten Rang* zurückgetreten (dennoch offenbar schwer auszurotten; eine Art liturgisch gesanglichen Unkrauts?).

Es gibt Hss., die aber diese Messe in der Reihe entweder gar nicht haben, nur an letzter Stelle, oder eben an 7. und zudem noch an letzter Stelle. Alle Arten werden von bzw. in Beneventanischen Hss. repräsentiert. Daraus soll also zwangsläufig folgen, daß die Beneventanische Version unmöglich im 10. Jh. rezipiert worden sein kann, weil sie sonst, angeblich, nur und ausschließlich die fränkische Ordnung hätte rezipieren können<sup>120</sup>.

---

der Beneventanischen Hss. auszuschließen. Damit bleibt nur eine Lösung der Frage von liturgischen Gesängen *ersten und zweiten Ranges*!

Auf was es ankommt, ist doch, daß es sich hier um ein liturgisches Problem handelt, nicht um ein musikalisches, daß aber von der daraus abgeleiteten Datierung der Rezeption von Greg in Benevent gewisse, nicht unerhebliche Probleme der Bewertung des Rationalisierungsvorgangs bestehen — und dieser ist das zentrale musikweltgeschichtliche Geschehen, vielleicht deshalb so gern unterschätzt, weil man selbst mit der von Augustin geforderten *ratio* nichts zu tun haben will?

<sup>120</sup>Daß dies ein Argument sein kann, wird von niemandem bestritten, gefragt wird nur, ob es ein, in Hinblick auf andere Probleme, wirklich ausreichend eindeutiges Argument darstellt, und ob vielleicht eine Erklärung auch dieses Sachverhalts bei Rezeption im 10. Jh. mit Sicherheit ausgeschlossen ist. Man kann also nicht nur ein plausibles Argument einführen, sondern muß nachweisen, daß andere Erklärungsmöglichkeiten mit bestimmter Sicherheit ausgeschlossen werden können.

Das betreffende Argument ist hier also, daß im Norden nach 900 absolut keine Spur einer, so erscheinenden, ursprünglichen „Unsicherheit“ gefunden werden kann. Dies trifft deshalb allerdings nicht ganz zu, weil es auch St. Galler Zeugnisse vergleichbarer „Unklarheit“ in Bezug auf

Zunächst scheint auch hier die Annahme einer zweiten Rezeption notwendig zu sein (wenn Benevent erst ohne diese Messe rezipiert haben sollte): Daß man in Benevent von sich aus auf die Idee gekommen sein soll, die Messe auch an den 7. Platz zu stellen, ist sicher nicht völlig unvorstellbar. Wenn dies aber im „Norden“ üblich war, so kann hier doch auch eine neue Ausrichtung vorliegen, nämlich eine Orientierung auch am „nördlichen“ Usus (immerhin ist die Messe in den *Sextuplex*-Hss. nicht gerade „schlecht“ überliefert, wenn die ältesten Vertreter den betreffenden Int. kennen — die Frage der liturgischen Ordnung dürfte mit dem Alter der Melodien nicht notwendig deckungsgleich sein — zu fragen wäre also auch, ob Melodien der Messe irgendwie spätere Züge tragen, liturgische Formulare neu zu ordnen ist doch wohl immer möglich).

Die Frage ist aber nicht, ob die angedeutete Folgerung plausibel ist, in Hinblick auf die angesprochenen Diskrepanzen ist die Frage methodisch notwendig, ob sie beweisbar und mit absoluter Sicherheit nicht widerlegbar ist; dann müßten eben neue Argumente angeführt werden. Man könnte z. B. folgern, daß die Beneventanische Choralrezeption überlegt und nicht als eine Art unbewußte Überstülpung vor sich gegangen ist. Dann ist aber nicht undenkbar, daß man hier eine Diskrepanz zwischen älteren, römischen, vielleicht partiell auch benachbarten oder eigenen liturgischen Traditionen bemerkt hat, nämlich ein eventuell mangelndes liturgisches Alter der genannten Messe in dem Zyklus in Benevent; daß derartige liturgische Überlegungen im 10. Jh. ausgeschlossen gewesen sein sollten — genau das wäre nachzuweisen, um die Argumentation einspruchsfest zu machen! Denn damit wäre wieder denkbar, daß man die von Römischer Usus her gesehene „überflüssige“ Messe<sup>121</sup>, wenn man sie rezipiert, an den Schluß des Zyklus stellt, und sich später dann doch einer, sekundär oder gleichzeitig bekannt gewordenen gängigen Praxis anschließt. Wie wäre die Vermutung: Man rezipiert erst den gesamten Zyklus wie im „Norden“, merkt dann, daß man für die betreffende Messe keine Verwendung hat, man verweist sie in den „Anhang“ und schließlich wird beides kontaminiert — nein, das ist keine beweiskräftige Gegenargumentation, wohl aber ein Beispiel dafür, daß und wie man eventuelle Einwände vorwegnehmen und sie entkräften müßte, wollte man wirklich einen

---

den liturgischen Ort dieser Messe gibt, aus dem 10. und noch dem 11. Jh., womit die absolute Tragfähigkeit des angeführten Arguments auch nicht kompatibel ist.

Zum anderen müßte sicher nachgewiesen werden, daß nach 900 oder nach 836 nirgendwo mehr eine Spur der Differenz zwischen Römischer und Fränkischer Fassung bestanden hat, auch nicht als Reminiszenz, als Zeugnis älterer liturgischer Hss., daß also eine Ausrichtung an Römischer Tradition nach 836 für Benevent total ausgeschlossen gewesen sein muß. Auch dafür gibt Pfisterer keinen Beweis. Angesichts solcher Probleme der Argumentation, zu dem noch andere kommen, z. B. die Frage, wie man sich eigentlich eine liturgisch „unsichere“ Rezeption vorstellen soll — und dann noch ein Beibehalten dieser liturgischen „Unsicherheit“ bis ins 11. Jh. —, ist es methodisch vielleicht doch keine solche Absurdität, wenn man „überzeugendere“ Argumentationen erwartet (die Anführungszeichen sind deshalb gesetzt, weil *überzeugend* keinen Komparativ haben kann — die, unlogische, Form wird hier im Sinne von *fuzzy logic* verwandt).

<sup>121</sup>Es sei beachtet, daß hier Anführungszeichen verwendet werden!

entsprechenden Beweis führen. Es geht um den Ausschluß möglichst jeden Gegenarguments; das ist zu leisten, nicht darum, anderen Unfug zu unterstellen.

Das auch von Pfisterer anschaulich wiederholend geschilderte „Durcheinander“ hinsichtlich des Auftretens, Nicht- oder Doppeltauftretens der genannten Messe muß also nicht mit der notwendigen Sicherheit, die Pfisterer bei seinen Ausführungen einfach voraussetzt, Ergebnis einer noch unfertigen Situation in der fränkischen Überlieferung sein, die es diesbezüglich geben könnte (eine *Sextuplex*-Hs. bemerkt den Unterschied der eigenen zur Römischen Tradition explizit), sondern könnte durchaus auch ein Ergebnis eigener liturgischer Überlegungen und Überprüfungen in Benevent darstellen: Warum sollten die Beneventanischen „Choralrezeptoren“ keine liturgiehistorischen und liturgiesystematischen Studien aufgrund eigener Traditionen durchgeführt haben dürfen, die die gegebene (gesamtheitlich gesehen) „Uneinheitlichkeit“ der Überlieferung dieser Messe bemerkt haben könnten? Und warum eigentlich hat man in den — angeblichen — 200 Jahren Beneventanischer liturgischer Praxis des Gregorianischen Chorals keine eindeutige Ordnung gefunden; nur weil man dann doch plötzlich, wann auch immer?, mit fränkischem Usus bekannt wurde, und dann ganz verwirrt war? Damit aber müßte absolut sicher bewiesen sein, daß die geschilderte Diskrepanz zwischen Römischem und fränkischem Usus im 10. Jh. als solche in langobardischem Gebiet mit Sicherheit nicht bewußt geworden sein kann, also bei einer Rezeption im 10. Jh. entsprechende rein liturgische Probleme in keinem Fall hätten auftreten können, z. B. auch in einem Vergleich mit Römischem und fränkischem Usus!

Solche Fragen stellen keine bössartige Kritik oder zeugen von einem, durch die von Pfisterer offenbar a priori vorausgesetzte bodenlose Dummheit des Verf. bewirkten sinnlosen Daherschwatzen ohne irgendeinen Bezug zu irgendeiner Wirklichkeit<sup>122</sup> (vgl. Anm. 119 auf Seite 210), sondern umschreiben nur den Versuch, vielleicht als, wissenschaftlich aber unabdingbarer *advocatus diaboli*, überzeugende („re“) Argumente für das vorausgesetzte hohe Alter — möglichst schon 8. Jh.! — der Beneventanischen Fassung des Gregorianischen Chorals zu veranlassen. Pfisterer jedenfalls antwortet darauf nicht; er wiederholt ohne auf formulierte Fragen einzugehen und ohne sich der Kontextprobleme auch nur ansatzweise bewußt zu werden.

<sup>122</sup>Daß die angesprochenen Kompatibilitätsprobleme wissenschaftliche Fragen höchster Relevanz darstellen, die einen vor allem an dem schließlich geradezu weltgeschichtlichen Vorgang der Rationalisierung des Chorals, die für wesentlich weiterreichende Entwicklungsmöglichkeiten der Musikgeschichte als die Fixierung der Gestalt des Chorals Bedeutung hat, interessierten Betrachter erheblich beunruhigen können, sollte der von Pfisterer leider nicht beachtete Kontext der Ausführungen des Verf. klar genug erkennen lassen.

Das merkwürdige Vorgehen Pfisterers, statt oder zur Vermeidung inhaltlicher, wissenschaftlich redlicher Argumentation, die ihm offenbar unzugänglich ist, durch verfälschende kontextfreie Einzelwortauswahl andere Betrachter der entsprechenden Probleme a priori als total denkfähig erscheinen zu lassen, zwingt leider zu solchen, stilistisch unpassenden Formulierungen, wie Verf. überhaupt bedauert, auf Derartiges der Sache wegen näher eingehen zu müssen.

Natürlich sind auch noch andere Möglichkeiten denkbar, warum soll es nicht verschiedene Rezeptionsvorgänge gegeben haben, partielle Übernahmen, übrigens auch allein der Liturgie? So sicher wie Pfisterer, daß rein liturgische Übernahmen und Diskussionen absolut ausgeschlossen sein müssen, kann man angesichts der Existenz von notenlosen Meßgesangbüchern schließlich auch nicht sein; warum sollte man sich nicht auch an solchen, schriftlichen Vorlagen orientiert, z. B. an genuin Römischer Überlieferung auch bei oder während Rezeption der passenden Melodien aus dem Norden“? Könnte man nicht die Melodien rezipiert haben, aber von der liturgischen Ordnung her für die betreffende Messe zunächst keinen rechten Ort gefunden haben? Ist dies absolut ausgeschlossen? Die angesprochene Diskrepanz zur nördlichen Überlieferung mußte doch jederzeit auffallen und unerklärlich sein. Ist es beweisbar, daß eine solche Erklärung ausgeschlossen ist?

Warum soll ausgerechnet der Melodie, und zwar noch vor Entstehung des „Dogmas“ der Autorschaft des hl. Gregor, die gleiche Autorität und Bedeutung zuerkannt worden sein wie der Liturgie? Gerade der Vorgang der Rationalisierung der Melodien stellt ein auch wertungsgeschichtliches Problem dar<sup>123</sup>, nämlich das einer eigentlich unzulässigen

---

<sup>123</sup>**Musik als geistiges Objekt zur Zeit Helisachars** Und man sollte nicht ganz übersehen, wie — noch — Helisachar die für seine Revisionsarbeit eigentlich unabdingbaren Fragen der Melodien so gut wie unbeachtet läßt, zu deren allfälliger Erledigung eben *magistri cantilenae* herbeigeholt werden, wenn z. B. niemand eine adäquate Melodie zu einer Antiphon kennt, vgl. Verf. *Musik als Unterhaltung*, Neckargemünd, 1998, Bd. II, S. 40 ff., und Verf., *Zum Bezeichnen der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 205 ff. Was diese gesanglichen Fachleute — von *musici* o. ä. spricht Helisachar natürlich nicht — eigentlich tun, ist für Helisachar völlig uninteressant, offensichtlich literarisch nicht sagbar und auch ohne literaturwürdiges Interesse: Daß Musik Gegenstand einer wissenschaftlichen Disziplin sein kann, die auch die Choralmelodien zu Trägern geistiger Momente macht, ist ihm unbekannt oder für ihn völlig irrelevant; er jedenfalls weiß (noch) nichts von einer Ausrichtung der Praxis des liturgischen Gesangs an der *ars musica*. Dies dürfte genau der Wertungsvorgabe von Augustin entsprechen, der zwar die liturgische Gesangkunst theologisch einer Würdigung für wert hält, nicht aber das eigentliche Tun der eigentlichen Träger dieser Kunst.

Daß also liturgische Ordnungen als solche diskutiert worden sein können, ohne daß die damit verbundene Musik für wichtig genug gehalten worden sein muß, ebenfalls diskutiert zu werden, ist grundsätzlich nicht absolut ausgeschlossen, denn es kann auch eine liturgische Ordnung zunächst nur als solche, ohne konkreten Gebrauch erörtert worden sein — waren die *Sextuplex*-Hss. zum Absingen der Melodien da, ist ihre Zusammenstellung von Bedeutung für die Erhaltung, korrekte Ausführung o. ä. der Melodien, oder ist vor allem die liturgische Ordnung wichtig? Die Antwort ergibt sich aus dem erwähnten Brief von Helisachar: Für die Reflexion der Liturgie waren die Melodiegestalten selbst irrelevant. Amalar jedenfalls diskutiert auch liturgische Ordnungen an sich, ohne jede Berücksichtigung der Melodien. Allerdings fällt doch auf, daß Benevent keine solchen notenlosen Bücher der liturgischen Liedtexte der Messe aus der Zeit der *Sextuplex*-Hss. zu kennen scheint, denn eine Hilfe für die liturgische Gesangspraxis waren solche Sammlungen natürlich — oder soll man hier schon wieder einen Verlust solcher Quellen in Benevent voraus-

---

setzen?

Natürlich wird man der weitreichenden Aussage von Pfisterer zustimmen müssen, ib., S. 81: *Und da die Übernahme der liturgischen Ordnung des Antiphonars ohne die Übernahme der Melodien nicht denkbar ist, ...*, denn, daß gesamthaft die liturgischen Gesangstexte übernommen worden sein könnten, die Melodien aber nicht, bzw. daß eine solche Übernahme auf der sozusagen musikalischen Seite durch völlige Neukompositionen gestaltet worden sein könnte, kann man als Möglichkeit wohl trivialerweise ausschließen (muß dann allerdings auch bereit sein, *liturgische Ordnung* von den jeweiligen Texten zu unterscheiden, aber auch beachten, wie z. B. der Brief Helisachars zeigt, daß die Arbeit der *cantores* eine eigenständige Tätigkeit darstellt, daß also auch die Liturgie trivialerweise das Prinzip der Arbeitsteilung gerade bei begabungsabhängigen Leistungen anwendet — daß dagegen bei mündlicher Rezeption zudem noch in eine andere, durchaus leistungsfähige liturgische Gesangstradition eine Bearbeitung stattgefunden haben kann, ist angesichts des Unterschieds zwischen AR und Greg als Möglichkeit wohl nicht auszuschließen. Daß Benevent nicht erst die rationalisierte Form des Chorals rezipiert haben darf — zeigt jedenfalls die Quellenlage nicht an.

Daß damit eine Rezeption der liturgischen Ordnung, ihrer Texte und damit ihrer Melodien in der Weise erfolgt sein müsse, daß alle Gesangstexte und alle Melodien in ihrer vorgegebenen liturgischen Ordnung total nur identisch, ohne jedes eigene Denken und damit verbundenes Eingreifen in liturgischer Hinsicht übernommen worden sein könnten, erscheint als etwas weitreichende Behauptung. Angesichts der angesprochenen Wertung der Melodien bei Helisachar und anderen liturgischen Quellen erscheinen auch eigene Veränderungen an den übernommenen Melodien wie auch an Texten und das unabhängig voneinander nicht nur möglich, sondern bewiesen — denn das muß bei der „fränkischen“ Rezeption wohl geschehen sein, sonst hätten weder Amalar noch Helisachar noch der so rational denkende Agobard Unterschiede finden können.

Natürlich läßt Helisachar bei Fehlen von Melodien für als notwendig neu oder verändert bestimmte Liedtexte neue Melodien „finden“, dazu sind die speziellen Fachleute des Gesangs da. Melodien und liturgischer Gesangstext waren also unabhängig, schließlich sind beide von verschiedenen Fachleuten „abhängig“. Hinzu kommt wohl noch eines: In der Zeit Helisachars waren Melodien nicht notierbar, sicher nicht einmal adialematisch, er jedenfalls weiß davon nichts, wie auch Amalar eine solche Möglichkeit nicht kennt. Dagegen war der Text notiert, trivialerweise. Damit ist also schon phänomenologisch ein grundlegender Unterschied der Diskussions- und auch Eingriffsmöglichkeiten bzw. Authentizitätsvorgaben gegeben: Natürlich gibt Aurelian auch Hinweise auf Textformen etwa in der Weise, daß sich die Musik immer nach dem Text richten müsse, oder daß die Form von Gesängen, z. B. Wiederholungen, auch auf die Textformulierung anzuwenden seien. Daß damit aber liturgischer Gesangstext und melodische Form eine untrennbare Einheit bildeten — wird gerade durch die Art der Formulierung als unzutreffende Vorstellung gebrandmarkt (dieser „starke“ Ausdruck, weil die mystifizierenden Vorstellungen von Einheit von Wort und Ton und sonstigem wieder wirksam werden). Hierzu kann man auch die Hinweise auf eine große Anzahl von (verschiedenen) liturgischen Texten zu einer Melodie beachten, die R. Steiner, *The Transmission of Antiphons, Ars musica — Musica sacra ...*, edd. D. Hiley and G. Kiss, Ottawa 2008, S. 488 f., gibt: Also konnten Melodien auch an sich bemerkt

Überbewertung der Melodien — Pfisterer hält die Beachtung solcher Quellen offenbar auch für völlig überflüssig. Daß sie dies damit auch sein müßten, folgt trotz der Sicherheit Pfisterers nicht ganz zwangsläufig: Um die genannten Diskrepanzen aufzulösen, allein aus liturgischen Vorgaben, müßte auch Pfisterer etwas kräftigere Beweise vorlegen können — vielleicht gibt es die ja auch. Auch hier weist Verf. nur darauf hin, daß die absolute Sicherheit, mit der Pfisterer Behauptungen wiederholt, wenigstens so naiven, ungebildeten Gemütern wie dem Verf. noch nicht ganz klar ist. Denn, beachtet man, daß eine der *Sextuplex*-Hss., also keine der neueren, auf den Unterschied zu Rom bei der betreffenden Messe ausdrücklich hinweist<sup>124</sup>, bleibt natürlich die Frage, warum man in Benevent nicht

---

werden — ein Ergebnis, das eigentlich trivial ist. Daß für die komplexeren Gesänge der Messe solche Freiheit zumindest wesentlich seltener ist, liegt eben an der Struktur der Melodien, aber doch nicht daran, daß die Zeit die Melodien nur zusammen mit ihren Texten hätte denken können, sozusagen als zwangsläufige musikalische Gestalt; die Formeln sind trivialerweise unabhängig, wie auch die Mustermelodien. Was sozusagen übergeordnet besteht, sind die Regeln der Verbindung solcher Muster mit jeweiligen Texten. Und bei, wenigstens teilweise individuellen Melodien besteht eine feste Verbindung zwischen Text und Melodie, es handelt sich um eine liturgische, also textbezogene Melodie. Eine Identität von Text und Melodie bedeutet das natürlich nicht, höchstens eine Gültigkeit des Prinzips des *proprium* auch für die Melodie — dazu aber war die Musik der Zeit trivialerweise fähig.

Wenn, was nicht auszuschließen ist, angesichts der Überlieferung der Melodien von Greg in Benevent eigentlich naheliegt, eine Rezeption aus rational notierten Melodien erfolgt sein kann, sein muß, zumindest als eine Art zweite Rezeption, sollte man gerade hier nicht Vorstellungen vom Ende des 9. Jh. und späterer Zeit in die des Anfangs oder gar des 8. Jh. verlagern: Mit der Notation waren zwar Eingriffe nicht unmöglich geworden, sie sind noch belegbar, aber die Melodien hatten auch die Authentizität der Texte; vor allem hatten sie jetzt, auch durch die Rationalisierung eine vergleichbare textlich intellektuelle Existenz, sie unterliegen einer Theorie. Warum eigentlich fehlen in Benevent nicht nur rein textliche Zeugnisse, wie sie die *Sextuplex*-Hss. darstellen, sondern auch jede Form adiastematischer Neumen — jedenfalls die rationale Liniennotation muß dann, und das wohl auch mit den Melodien, irgendwie sekundär rezipiert worden sein; denn einen genuin Beneventanischen Beitrag zur Theoriebildung der Rationalisierung des Chorals hat auch Pfisterer noch nicht vorgelegt, soll auch der einfach verloren gegangen sein? das wäre wohl ein etwas zu unbrauchbares „Argument“. Übrigens, es ist Verf. bewußt, daß Helisachar sich um die Texte des Antiphonars, nicht des Gradualbuchs bemüht, daß jedoch da die Situation total anders gewesen sein sollte, wäre schwer zu begründen. Es geht, dies muß wohl wiederholt werden, Verf. nicht darum, eine frühe Rezeption von Greg in Benevent a priori auszuschließen, es geht alleine darum, daß die angedeuteten Kontextprobleme, die sich daraus ergeben, zu schwerwiegend sind, um nicht darauf zu bestehen, daß die für diese These beigebrachten Argumente wirklich beweisfähig sind; genau das aber sind sie, bisher?, nicht.

<sup>124</sup>Ob man die doch erstaunliche Konsistenz dieser Zeugnisse nicht beachten soll oder darf, um eine Unklarheit der Melodien der liturgischen Lieder im 9. Jh. postulieren zu können, diskutiert Hornby, *ib.*, S. 423, nicht.

doch wenigstens im Verlauf des 9. Jh. die „vollständige“ Reihe rezipiert hat<sup>125</sup>. Bestanden nach der erstmaligen Rezeption gar keine Beziehungen mehr zum Norden, war dies ein einmaliger Fall, nach dem die liturgischen und vor allem gesanglichen Kulturen bis zum Auftreten der Beneventanischen Schrift von einander absolut getrennt waren?

Überhaupt erscheint die Rezeption der liturgischen „Unklarheit“ hinsichtlich der Existenz und der Stellung der betreffenden Messe nach der von Pfisterer wiederholten Vorstellung auch nicht so trivial, wie dies seine auch hier bemerkenswert dezidierte Nichtdiskussion nahelegt: Soll man sich hier verschiedene Wellen der Rezeption vorstellen, erst eine rein Römische Rezeption ohne die Messe, dann eine Rezeption an letzter Stelle und schließlich die an zwei Stellen, also die liturgische „Verdoppelung“ (Achtung! damit ist nichts anderes als eine doppelte Anführung der betreffenden Messe gemeint)? Muß man sich Rezipienten vorstellen, die durch die Geschichte hindurch unfähig waren, sich eine klare Ordnung zu wählen, obwohl, jedenfalls nach der von Pfisterer wiederholten Vorstellung, seit dem 10. Jh. im „Norden“ absolute Klarheit herrschte? Wurde also diese „endgültige“ nordische Form nicht mehr rezipiert, warum dann aber nicht bzw. warum zunächst (?) nur so verwirrt? Klar ist doch: Wenn man eine liturgische „Unklarheit“ rezipiert hat, und die rezipierte Fassung sich, gar nicht lange nach der vorgestellten Rezeption so verändert, daß man von da immerhin noch ein Muster rezipiert, wie die liturgische „Verdoppelung“ zeigt, warum kommt man denn dann nicht zu einer Rezeption der angeblich „endgültigen“ Form, oder hat man etwa aus den St. Galler Hss. rezipiert, die noch ins 11. Jh. reichen, dies aber schon um 800, wo die rationalisierte Fassung des Chorals noch nicht bestanden haben kann?

Offenbar kann die Rezeption einer solchen liturgischen „Unklarheit“ oder besser „Unbestimmtheit“ und deren Weiterleben in recht späten Hss. nur möglich sein, wenn bei den Rezipienten selbst hier keine Klarheit herrscht, oder sollten die betreffenden Beneventanischen Liturgiker und *cantilena magistri* zu dumm gewesen sein, nicht einmal selbst eine Entscheidung zu fällen, sondern sich nur an der späteren Entwicklung im „Norden“ zu orientieren? Nein, man ist wieder an dem Punkt angelangt, auf den Verf. verwiesen hat: Die angesprochene „Unklarheit“ bzw. „Unbestimmtheit“ ist nur als Folge von liturgischer Unentschiedenheit auf der Seite der Rezipienten zu sehen, z. B. durch Ernstnehmen des Unterschieds Römischer und „nordischer“<sup>126</sup> liturgischer Tradition. Damit aber ist auch fraglich, ob diese liturgischen Probleme vom Rezipierten herrühren: Was sollte eigentlich geschehen, wenn die „endgültige“ Fassung rezipiert wurde, das betreffende Formular aber liturgische Probleme machte? Ist undenkbar, daß die nicht „verdoppelte“ Fassung nur eine Verkürzung der „doppelten“ ist. Alle derartige Möglichkeiten einschließlich gegenseitiger

<sup>125</sup>Man darf vielleicht auch fragen, warum ein so früh Greg rezipierendes Benevent nicht auch die Anordnung der Gradualia aus dem *Antiphonale Missarum* von Rheinau übernommen zu haben scheint; vgl. etwa E. T. Moneta Caglio, *Lo Jubilus e le origini della salmodia responsoriale, Jucunda Laudatio*, Venezia 1976 // 1977, S. 15.

<sup>126</sup>Damit auch hier nicht etwa eine Verdrehen möglich wird: Gemeint ist damit der geographische Raum des Nordens des fränkischen Reiches, auch wenn dieses selbst nicht mehr bestand.

Abhängigkeiten sind doch zu erörtern, bevor man aus solchen liturgischen Diskrepanzen so folgenreiche Folgerungen, vor allem a priori Nichtbeachtung der entstehenden musikgeschichtlichen Inkompatibilitäten ziehen will.

Auch wenn man, die sicher ebenfalls nicht unmögliche traditionelle, von Pfisterer referierte Vorstellung für richtig hält, bleibt dann wieder die Frage, wann, wo, wie und warum hat Benevent dann von der Rationalisierung der Melodien erfahren? Das Problem ist nicht ein Bezweifeln irgendeiner Autorität, von Benevent, von Pfisterer oder sonst etwas, sondern eben die Frage der Inkompatibilitäten: Musikhistorisch relevant ist weniger die Überlieferung der Choralmelodien als der Vorgang der Rationalisierung, die natürlich erst Voraussetzung der Überlieferung als „lesbare“ und damit diskutierbare melodische Form ist<sup>127</sup>, wie ist dessen Stellung zur Beneventanischen Autorität zu sehen?

Angesichts nicht nur der Schrift von Helisachar (nebst der Würdigung von dessen Tätigkeit durch Amalar, und der adäquaten Beurteilung wieder von dessen liturgischer Arbeit durch Abogard), sondern auch der liturgischen und liturgiewissenschaftlichen Bemühungen von Amalar und nicht zu vergessen seiner Gegner wie Agobard, dürfte die Vorstellung einer Rezeption eines umfangreichen liturgischen und musikalischen Repertoires als reine und durch die besondere Primitivität der Rezipierenden dann auch ganz genaue Übernahme zumindest nicht einfach vorauszusetzen sein: Den Rezipierenden kann, muß man sehr wohl eigenes liturgisches Denken, liturgische Wert- und Ordnungsvorstellungen zugestehen, Helisachar z. B. zeigt dies deutlich genug; die Rezipierenden sind nicht dankbare Wilde, die die Vorgabe *en bloc* unreflektiert nur lernen wollen — wenn es solche Wilde, z. B. in England? war Aeddi Barbar?, überhaupt jemals gegeben haben sollte. Man darf also nicht nur, sondern muß voraussetzen, daß die Rezipierenden eigene liturgische und, was Walahfrieds Formulierung anzeigt, auch musikalisch eigene Ordnungsvorstellungen hatten und mit dem zu rezipierenden Repertoire zu harmonisieren versuchten, eigenständig rezipierten und darüber, sicher etwas später, aber offenbar nicht als völlig neues Denken, reflektierten, was bei den Melodien viel weniger der Fall gewesen sein muß: Für Helisachar handelt es sich bei dem, was die Musiker machen, wie angesprochen um eher beiläufige, d. h. von ihm nicht — noch nicht — näher literarisch zu fassende Notwendigkeiten; sein Interesse ist die Liturgie bzw. deren Gesangstexte; ein deutlicher Hinweis darauf, daß auch in späteren Zeiten liturgische und musikalische Rezeptionsvorgänge verschiedene Kreise von Geistlichen bewegt haben dürften.

Amalar und die anderen genannten Liturgiker sind Vertreter sozusagen der zweiten Generation, für die die Übernahme der Liturgie und, wie gesagt literarisch nebensächlich, auch der Melodien, Gegebenheit ist<sup>128</sup>; man muß ihre kritische und vergleichende Tätig-

<sup>127</sup>Diese Bewertung mag provokant erscheinen, der Choral selbst, seine ästhetische Qualität und Bedeutung als Musik der Liturgie kann hier unbeachtet gelassen werden, der Vorgang der Rationalisierung aber ist Voraussetzung der folgenden kompositionsgeschichtlichen Entwicklung, in der der Choral eine, die erste hochstehende und großartige, nicht aber die alleinige oder wesentliche Station bedeutet.

<sup>128</sup>Zu Amalars Formulierungen über Unterschiede zwischen Rom und dem Nor-

**den** Daß Amalars Erkenntnisse über Unterschiede zwischen Rom und dem Norden — diese verkürzende Ausdrucksweise sei erlaubt — ausschließlich das antiphonale Repertoire betroffen haben sollen, wäre schon deshalb eine fragwürdige methodische Voraussetzung, weil Amalar zu den Melodien nichts sagt: Für ihn ist noch der Text der Lieder und das Singen, das Amt des *cantor* an sich, allgemein literarisch formulierbar; das Amt und gewisse Tätigkeiten des *cantor* sind allegoriefähig, wie z. B. die *tabulae ad cantus* u. a., was der *cantor* konkret tut, die Melodiegestalten, das Singen, die Organisation eines Chors, das interessiert Amalar überhaupt nicht; offenbar, wie dies auch Helisachar zeigt, lagen solche Fragen weit unter den von Liturgikern beachteten Sachverhalten („unsagbar“ waren sie nicht, wie die Predigt von Niceta und Isidors Regeln für den *cantor* zeigen); vielleicht eine Folge der von Gregor d. Gr. vorgegebenen Wertung. Und daß die Unterschiede in der Messe nicht so groß waren, ergibt sich aus den praktischen Quellen.

Wenn der zelotische Diakon und Notker, wie auch noch spätere Quellen in Versuchen einer „Rekonstruktion“ ausdrücklich das Thema der Verschiedenheit, ganz klar der Melodien, zwischen Rom und dem Norden beschreiben, ist nicht erkennbar, daß diese Unterschiede sich nicht entsprechend den von Amalar vor allem für das Antiphonar festgestellten liturgischen Unterschieden verhalten haben könnten.

Und hier sind dann doch einige der Ausführungen Amalars nicht ganz ohne Interesse. Im Prolog zum Antiphonar, *Opera liturgica omnia*, ed. Hanssens, I, *Studi e Testi* 138, S. 326, wird die bemerkenswerte Feststellung getroffen, daß er beim Vergleich der vier Bände der *inventata copia antiphonariorum in monasterio Corbiensi, i. e. tria volumina de nocturnali officio et quartum quod solummodo continebat diurnale officium*, die nach Auskunft von Römischer Seite als Zeugnisse der Römischen Tradition gelten konnten, sich bestimmte Merkmale herausgestellt haben:

*Quae memorata volumina contuli cum nostris antiphonariis, invenique ea discrepare a nostris non solum in ordine, verum etiam in verbis et multitudine responsoriorum et antiphonarum, quas non cantamus.*

*Nam in multis rationabilius statuta reperi nostra volumina, quam essent illa. Mirabo quomodo facta sit, quod mater et filia tantum a se discreparent. Ubi nostri moderni cantores tradionabilius authenticis verbis statuerunt officia sua.*

Erwähnt werden zwar die *cantores*, nicht aber deren eigentliche Aufgabe: Dem auf literarischer Ebene wirkenden Liturgiker ist die Musik selbst — noch — unwichtig und literarisch, d. h. rational nicht greifbar. Was von der Revisionstätigkeit der *cantores moderni* für ihn greifbar ist, das sind die Texte und die liturgische Ordnung — und die Ergebnisse solcher Bearbeitung, die erscheinen ihm *rationabilius*, tatsächlich, vernünftiger als die der Vorlage. Anerkannt wird natürlich, daß die beiden Versionen im Verhältnis von *mater et filia* — auch Pfisterer scheint hier nicht vorzusetzen, daß die Fränkische Fassung die *mater* sein müsse (wer war wohl Vater?) —, die Seltsamkeit der so weitreichenden Verschiedenheit aber wird dann doch durch den höheren Grad an *rationabilitas* der *Tochter* qualifiziert und entschieden — die *auctoritas* der Vorgabe wird durch die *auctoritas* von älteren Kirchenvätern, wie sie Amalar interpretiert, relativiert. Dies sollte man als grundsätzliche Möglichkeit nicht ganz unbeachtet lassen: Die eigene Fassung ist *rationabilior*; die fränkische Fassung steht, übrigens erwartungsgemäß, wesentlich höher als die Römische. Wenn Amalar dies so klar sagt, kann man ihm vertrauen.

Daß Amalar die Musik selbst, konkrete Melodien, noch nicht „literarisch“, d. h. auf literarisch reflektorischem, rationalem Niveau fassen kann, wird aus seinen Ausführungen klar, aber auch daraus, daß er, vielleicht liturgisch gesehen nicht ganz passend, aus Boethius nur die Rudimente der Ethoslehre anführen kann; das sind allgemeine Aussagen zur Wirkung von Musik, nicht zu deren Gestalt.

Daß damit die *nostrī moderni cantores* ausschließlich und penibel nur die Texte und Ordnungen revidiert und umgearbeitet hätten, das ist aus Amalars Aussagen auch nicht zu schließen: Die Unfähigkeit zu einer literarischen Aussage über konkrete Musik, z. B. über ihre Gestalt, zu handeln, kann nicht als Unfähigkeit der Erfindung, Umgestaltung, Revision und Redaktion von Melodiegestalten gesehen werden — denn wie sollte man textlich offensichtlich weitgehende Veränderungen durchführen, ohne die Musik ebenfalls zu redigieren? Daß dies unmöglich gewesen wäre, sagt Helisachar mit wirklich absoluter Klarheit. Daß die *cantores* bzw. die hinsichtlich Ausbildung Höherstehenden sozusagen professionellen Lehrer des liturgischen Gesangs Melodien finden, adaptieren und beschaffen konnten, das ist auch für Helisachar selbstverständlich — nur darüber etwas Konkretes sagen kann er nicht, er hat keine Möglichkeit, Melodieverläufe zu beschreiben, sei es aus der Selbstwertung des Liturikers, also auch Literaten, sei es des Mangels an rationalen Beschreibungsmöglichkeiten von Musik überhaupt — und wie schwer das noch in späterer Zeit war, können Aurelians Versuche zeigen, Melodieverläufe zu beschreiben; aber Achtung! Aurelians Versuche zeigen eine völlig gewandelte Wertung der Musik an, eine Wertung, die man natürlich nicht aus Rom übernommen hat! Musik ist für Aurelian als konkrete Gestalt rationaler Betrachtung, wenigstens intentional, fähig!

Und da soll man der These Pfisterers zufolge strikt glauben, diese Fränkischen *cantores* und *magistri cantilenae* wären unfähig und nicht willens gewesen, auch Melodiegestalten nach ihrer Vorstellung zu revidieren, *rationabilis* mit Melodien umzugehen, wenn sie die Kühnheit hatten, in die vorgegebenen Texte einzugreifen? Da waren sie also ziemlich frei gegenüber der Autorität der Vorgabe, in den Melodien, nein, da darf das nie geschehen sein — denn dann wäre die frühe Datierung der Rezeption Gregorianischer Melodik in Benevent nicht zu halten, und diese Datierung ist die Voraussetzung für die Annahme, daß der Choral schon so früh und nur absolut genau aus Rom von den musikalisch so dummen und einfallslosen Franken rezipiert werden konnte. Damit diese „Logik“, wenn man sie so nennen will, durchgehalten werden kann, dürfen die *nostrī moderni cantores* natürlich in der Melodik, ihrer, wie Helisachar ausdrücklich feststellt, eigentlichen Aufgabe „natürlich“ keine Veränderungen durchgeführt haben, denn sonst könnte die frühe Rezeption in Benevent nicht durchgehalten werden, und dann könnte die Behauptung des Nichtbestehens redaktioneller Arbeit *nostrorum cantorum modernorum* natürlich auch nicht festgehalten werden; und natürlich darf auch die spätere Rationalisierung nicht die geringsten Einflüsse auf die Melodiegestalten gehabt haben, zu welchem Zweck Pfisterer dann auch den Ursprung der Ordnung von acht Tönen einfach nach Rom setzt, d. h. setzen muß — was zur *finalis*-Lehre diesbezüglich zu sagen ist, wird unbeachtet gelassen, obwohl hier schon der schon typische Unterschied der Initien in Greg und AR Fragen aufwirft: Fehlende Quellen „müssen“ wieder einmal verlorengegangen sein, die bequemste Lösung, die nur allein schon ausweislich der chromatischen Veränderungen obsolet ist.

keit in eine Tradition stellen, die kaum ohne jede vorausgehende entsprechende Arbeit eingetreten sein dürfte: Rom kennt vergleichbare Arbeiten offenbar nicht; und Benevent tritt in den Raum der musiktheoretisch aktiven Regionen wohl nicht vor Guido ein, dessen Werk auch dort kopiert worden zu sein scheint.

Insofern kann also immer damit gerechnet werden, daß bei vielleicht nicht ganz klaren Vorgaben<sup>129</sup> oder bei Bestehen liturgischer Differenzen bei einer Rezeption Probleme mit der Übernahme eines Formulars, nämlich hinsichtlich einer Zuordnung entstanden sein können? Daß dies im 10. Jh. von vornherein ausgeschlossen gewesen sein sollte, daß z. B. von bestehenden liturgischen Ordnungsvorstellungen, Anlehnung an den Römischen Ritus an dieser Stelle, kein Platz für diese Messe bestand, man also hinsichtlich ihrer Lokalisierung keine Klarheit hatte; und woher weiß man, daß nicht die Version mit dem doppelten

---

„Na ja“, wird vielleicht die, nicht konkret gegebene, Antwort lauten, im Antiphonar kann das so gewesen sein, im Meßgesangbuch kann es, weil es viel weniger textliche Revisionen gegeben hat, auch keine melodischen gegeben haben. Da können die *nostrī moderni cantores* natürlich keine redaktionelle Arbeit durchgeführt haben, denn sonst wäre die frühe Datierung der Rezeption von Greg in Benevent nicht durchzuhalten, etc. etc. Man könnte natürlich auch so folgern: Da, wo die Texte und die Anordnung weniger Varianten aufwiesen, konnte man wenigstens die Melodien *rationabilius* behandeln — und daß man dies im „Norden“ auch wirklich getan hat, beweist die Musikgeschichte in der Formulierung einer rationalen Musiktheorie, die den Choral als in konkreten Melodien repräsentiertes Objekt sieht, dem z. B. noch recht spät die Chromatik ausgetrieben werden muß, wenn sie nicht, was auch einige Autoren ablehnen, im Nebeneinander der beiden zentralen Tetrachorde rudimentär erhalten bleiben kann.

Was man aus Amalars rein liturgischen und textlichen Aussagen folgern kann, ist also die recht wahrscheinliche Möglichkeit von auch melodischer Redaktionstätigkeit der *nostrī moderni cantores*. Und daß allein die Lieder des Officium Unterschiede aufgewiesen hätten, scheint Amalar auch nicht zu sagen, wenn er auf seine Romreise zu sprechen kommt, *Liber officialis, Opera liturgica omnia*, ed. Hanssens, II, *Studi e testi* 139, *Citta del Vaticano*, 1950, S. 13: *Postquam scripsi libellum, qui a mea parvitate vocatur de ecclesiastico officio, veni Romam, interrogavi que ministros ecclesiae s. Petri, quot orationes soliti essent celebrare ante epistolam per dies festos, in quibus duas solempnitates celebramus, sicuti est in nativitate Domini ... Hoc suscitato, quia vidi apud plerosque diverso modo eundem ordinem agere, i. e. aliquos tres orationes, aliquos duas iuxta affectum uniuscuiusque animi non me pigeat scribere ... super anquesitum meum ...* Waren vielleicht die Franken die Träger der liturgischen Rigorosität? In den Melodien waren sie es, d. h. sie stellen Klassifikationen und strikte Ordnungssysteme auf, noch bevor sie dazu rational in der Lage waren, ja, die Rationalisierung ist Ergebnis dieser Absicht, wie Aurelian klar erkennen läßt.

<sup>129</sup>Und wie Pfisterer von Hesbert übernimmt: Es gibt Hss. des 10. und 11. Jh. auch aus dem „Norden“, die die betreffende Messgesänge ebenfalls an 7. und/oder an letzter Stelle angeführt haben, d. h. zumindest (vielleicht) Rudimente der älteren Tradition und damit Grundlage einer liturgischen Beachtung der Diskrepanz. Woher weiß man so genau, daß diese Spur für Benevent absolut irrelevant gewesen sein muß?

Auftreten rezipiert wurde und die anderen Hss. bewußte Auslassungen darstellen?

Klar ist nicht, wie diese liturgische Undeterminiertheit wirklich entstanden sein kann, klar ist nur, daß es sich um ein rein liturgisches Problem handelt, dessen Auftreten zeitlich eben nicht eindeutig festgelegt werden kann: Liturgiker und *cantores* müssen, wie ebenfalls Helisachar so deutlich zu erkennen gibt, keineswegs identisch sein — und, wenn wie gezeigt, eine Rezeption der rationalisierten Fassung des Chorals in Benevent notwendig anzunehmen ist, diese aber trivialerweise nur im 10. Jh. stattgefunden haben kann, denn von Aurelian oder der *Alia Musica* (1. Anonymus natürlich) oder Regino wird Benevent die rationalisierte Fassung wohl nicht übernommen haben können. Wenn man dann in den späteren Hss. nicht die übliche Version des „Nordens“ mit übernommen hat, dann muß man wohl von einem Bestehen oder einer Diskussion und Unfähigkeit zur Entscheidung liturgischer Probleme ausgehen, die aber durchaus auch schon die, dann notwendig anzunehmende erste und einzige Rezeption begleitet haben können, z. B. aus eigener Erfahrung mit einem (zunächst) Nichtbenötigten gerade dieser Messe bzw. ihres Textes — Benevent ist in jedem Fall vor einer Rezeption von Greg nicht etwa liturgielos. Es besteht eine eigene Tradition (wenn auch, wenigstens nach der hier erörterten Hypothese, in einem nicht näher konkretisierten *zweiten Rang*), und warum soll nicht auch konkretes Wissen z. B. um die römische Situation bestanden haben, die in eine Rezeption „nördlicher“ Herkunft eingegangen sein kann — Verf. behauptet nicht, die Antwort auf alle diese Fragen zu kennen (schon weil er im Gegensatz zu anderen kein neuer Überbaumstark der lateinischen Liturgien des Mittelalters sein kann), er macht nur darauf aufmerksam, daß die in einigen Hss. vielleicht als „überflüssig“ bewertete Messe im Durcheinander ihrer liturgischen Überlieferungsart keineswegs der absolut sichere Beweis für eine Rezeption spätestens kurz vor 840 sein kann; es gibt Erklärungsmöglichkeiten, wenn man danach sucht — und genau das muß man wohl tun.

So leicht, wie sich Pfisterer die Erklärung der vom Verf. angesprochenen musikhistorischen Inkompabilitäten macht, erscheinen die Umstände leider nicht, und man muß weiter auf wirklich überzeugende, neue Argumente für das angeblich besonders hohe Alter der Beneventanischen Fassung des Gregorianischen Chorals warten. Pfisterer liefert sie nicht, wenn er die bekannten rein liturgischen Argumente wiederholt: Daß z. B. das Repertoire des Graduale rezipiert wird, schließt nicht aus, daß liturgische Eigenheiten von Seiten des Rezipierenden, z. B. Ausrichtung an Römischen Gebräuchen und Feststellen von Diskrepanzen einen Einfluß auf Auswahl einzelner Stücke gehabt haben kann, daß also rein liturgische Gesichtspunkte wirksam gewesen sein können, die mit rein musikalischen der vollständigen Zusammenstellung in Widerstreit gelegen haben könnten, daß man bestimmte rein liturgische Entscheidungen zu treffen hatte, die z. B. dazu führen konnten, daß mit vorhandenen Formularen zunächst nicht in jedem Fall etwas anzufangen war, ihre Rezeption aber sozusagen rein musikalische Spuren hinterlassen hat, also solche Möglichkeiten müßten erst mit wirklicher Sicherheit ausgeschlossen werden, ehe man die angesprochenen Kontextprobleme musikgeschichtlicher Art in einem völlig neuen Licht sehen muß; Schriften Beneventanischer Theoretiker sind nicht erhalten — denn

eines ist schließlich zu bedenken, wenn man in Benevent um oder vor 800 das gesamte Korpus von Greg rezipiert hat, warum sollte man dann eigentlich in Verwirrung darüber geraten — Rom tut dies offenbar auch nicht —, daß es lange nach der eigenen Rezeption „im“ Fränkischen plötzlich noch eine weitere Zusammenstellung von Gesangstexten zu einer „überflüssigen“ Messe gibt? Wozu sollte man überhaupt noch einmal rezipieren? Man mußte sich seiner eigenen liturgischen Ordnung so sicher sein, daß es da keinerlei Probleme oder auch nur „Nachfragen“ im Norden gegeben haben kann. Wozu sollte es die geben, wenn man doch den authentischen Choral von Greg schon so lange besaß? Ist die Annahme einer rein liturgischen Unentschiedenheit bei und nicht lange nach der erfolgten Rezeption und des Vergleichs des Rezipierten mit eigenen, z. B. von Rom aus mitbestimmten liturgischen Vorstellungen so völlig ausgeschlossen? Kann es, das muß gefragt werden, für die angesprochene „Verwirrung“ in der Überlieferung der genannten Messe, die Pfisterer so freundlich nach Hesbert nochmals darlegt, als ob Hesberts Ausführungen nicht klar genug seien oder nur Pfisterer sie verstanden haben könnte, weil andere dazu zu dumm sind, wirklich keine andere Erklärung geben als die, daß die entsprechende „Verwirrung“ auf eine frühe erste, grundsätzliche Rezeption und dann offenbar notwendige, zwangsläufige zweite Rezeption dann vornehmlich der liturgischen Ordnung des „Nordens“ weisen muß. Offenbar ist das nicht der Fall.

Das eigentliche Problem liegt in der Lösung der Frage, ob die oben angemerkte „Verwirrung“ — damit meint Verf. nicht etwa, daß man diesbezüglich in Benevent geistig verwirrt gewesen sei — hinsichtlich der Überlieferung des liturgischen Ortes der betreffenden Messe in Benevent nur dadurch zu erklären ist, daß etwas selbst in dieser Hinsicht schon im „Norden“ „Verwirrtes“ rezipiert worden sein kann, oder ob diese „Verwirrung“ bei klarer Vorgabe des Rezipierten erst in Benevent entsprechende „Verwirrung“ ausgelöst haben könnte — etwa aus klarem liturgischen Bewußtsein, daß die betreffende „Stelle“ in der Liturgie von der eigenen Tradition aus gesehen, Probleme bot, Probleme eben liturgischer Art, so daß man hier nicht, immer, sklavisch übernommen hat.

Hesbert jedenfalls beweist nicht, daß letztere oder eine vergleichbare Möglichkeit auszuschließen sein muß, und Pfisterer sieht sich zu neuen Argumenten erst recht nicht veranlaßt. Muß man voraussetzen, daß Benevent als liturgische Nullmenge das Corpus liturgisch wie melodisch völlig ungeprüft, ohne Bezug auf eigene liturgische Traditionen rezipiert haben muß, oder darf man auch annehmen, daß einmal Benevent bereits liturgische Traditionen besaß, sich um die Kenntnis anderer Liturgien<sup>130</sup> gekümmert und dann sogar bei einer Rezeption von Greg selbständig gedacht haben könnte.

Daß die Rezeption von Greg (auch und gerade im 10. Jh.!) in Benevent auf ein liturgisch „unbeschriebenes Blatt“ erfolgt sein müsse, weist Pfisterer jedenfalls nicht nach. Gerade die Vielfalt, Unbestimmtheit oder eben „Verwirrtheit“ nur der liturgischen Überlieferung dieser Messe (genauer: des liturgischen Ortes dieser Messe) läßt die Möglich-

<sup>130</sup>Natürlich im gegebenen Rahmen! Verf. behauptet damit nicht etwa, daß Benevent plötzlich mozarabischem Ritus gefolgt sein könnte — solche absurden Zusatzbemerkungen sind deshalb notwendig, weil entsprechende Fehldeutungen, wie Pfisterer belegt, so leicht zu erfinden sind.

keit, darin eine sozusagen selbständige, liturgisch rationale und bewußte „Unklarheit“ in Benevent zu sehen, nicht von vornherein ausschließen. Es wären also weitere und stichhaltige Beweise notwendig, z. B. ob etwa die Überlieferung der betreffenden Melodien in Benevent besondere Merkmale zeigt. Eine statistisch für entsprechende Behauptungen unabdingbare Erfassung aller für Benevent charakteristischen Varianten in Hinblick auf die „nördliche“ Überlieferung fehlt ebenfalls; das aber wäre die Grundlage überhaupt der betreffenden Diskussion nach dem Alter der Überlieferung von Greg in Benevent, wenn man nicht nicht schon alles vorher weiß.

Verf. jedenfalls muß bekennen, daß er hierzu fast nichts weiß, deshalb natürlich höchst interessiert an schlagenden Argumenten ist, also vor allem die statistische Verifizierung der hier angesprochenen Hypothese in den Melodien selbst, denn um die geht es, im Rahmen der Liturgie, natürlich, aber nicht identisch mit ihr: Wie schon Augustin, dann aber für alle Zeit<sup>131</sup> deutlich macht, ist die liturgische Musik eine eigenständige Kunst,

---

<sup>131</sup>**Katholisches in liturgischer Musik?** Es ist bedauerlich, daß die patristischen und auch mittelalterlichen Wertungsvorgaben völlig unbeachtet bleiben, wenn im Rahmen der mehrstimmigen Messe, also des mehrstimmigen Satzes des Ordinarium Missae, Diskussionen zu *Kunst und Kirche* o. ä., und zur Katholizität der liturgischen Mehrstimmigkeit des 16. Jh. angestellt werden, wie dies in großer Ausführlichkeit, aber ohne jeden Bezug auf die Grundlagen, Chr. Th. Leitmeir, *Jacobus de Kerle, Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Brepols 2009, z. B. S. 82 ff., tut: Diese Fragen sind nicht neu für die Renaissance, sondern Teil der Tradition der liturgischen Wertung von Musik — die daraus bis zur erfolgten Verweltlichung auch der Mehrstimmigkeit im 13. Jh. bestehenden Probleme hat Verf. zum Thema gemacht; wenn dann völliges Nichtbeachten dieser Diskussionsbeiträge auf breitester Basis keine Folgen hat, als die, daß die Quellenlage unbekannt bleibt, ist dies gerade für die Frage der Liturgizität auch der mehrstimmigen Messen, und natürlich auch der dem Proprium zugeordneten Motette, nicht nur bedauerlich, sondern erkenntnismäßig höchst hinderlich, schließlich wird man auch die Wurzeln der von Leitmeir behandelten Katholizität liturgischer Mehrstimmigkeit im Mittelalter suchen müssen und finden können. Wenn etwa ein Text zur Tridentinischen Reform, die Leitmeir, ib., S. 409, zitiert, davon spricht, daß eine *species musicae nunc* gäbe, die *in figuratis modulationibus magis aures quam mentem recreat, et ad lasciviam potius quam ad religionem excitandum comparata videtur*, wozu Jagd- und Battaglia-Messen exemplarisch gehörten, muß man diese Formulierung abgesehen von der zeitabhängigen Spezifizierung natürlich auf die Tradition beziehen, die z. B. im Werk von Johannes von Salisbury einen, von der liturgischen Wertung her gesehen, adäquaten Ausdruck gefunden hat — diese Probleme waren nicht erst den Konzilsvätern bewußt, die haben, und zwar essentiell, mittelalterliche und patristische Vorgaben.

Wenn Leitmeir gegen die Interpretation der, auch durch musikalische Mittel „zyklischen“ mehrstimmigen Messe als autonomes Kunstwerk z. B. durch L. Finscher zu argumentieren versucht — das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* wird man ja wohl nicht als ernsthaft wissenschaftlichen Beitrag anführen können —, dann aber jede konkrete Widerlegung vermissen läßt, d. h. bei ihm die Interpretation „mehrstimmigen“ Katholizismus auffällig oberflächlich bleibt, folgt dies aus seiner dezidierten Nichtbeachtung der essentiellen Auseinandersetzungen gerade zum

---

Problem der musikalischen Kunst versus liturgischer Funktion im Mittelalter: Ohne Bezug auf die Vorgeschichte und damit auf Augustin kann hierzu nichts Substanzielles gesagt werden. Das macht den Beitrag von Leitmeir hierin bedauerlich — und typisch, wird doch offenbar wieder „das“ Mittelalter für geistes- und wertungsgeschichtlich als irrelevant angesehen, und das, obwohl der Choral durchgehend diese Tradition konkret repräsentiert hat.

Die Zyklizität z. B. des Ordinarium Missae ist liturgisch vorgegeben, schließlich stellt eine Messe einen einheitlichen Ablauf dar, wenn auch der Choral entweder eine musikalische Entsprechung solcher liturgisch gegebener Zyklizität nicht denken kann oder darauf verzichtet — die Reimoffizien mit „ablaufenden“ Tonarten kennen hier wenigstens formale Zusammenhänge —, so muß dies nicht für einen mehrstimmigen Satz gelten: Jede Messe stellt durch ihren Bezug auf das Proprium eine Individualität dar, daß dem auch die Mehrstimmigkeit folgt, ist offensichtlich nicht etwa „antiligurgisch“ gedacht, sondern Ausdruck von neuen Möglichkeiten. Man könnte sogar sagen, daß die musikalische, meist ja auch durch Bezug auf einen *cantus firmus*, eine mehrstimmige Vorgabe oder auch ein weltliches Lied musikalisch konkrete Zyklizität dem (mehrstimmig komponierten) Ordinarium einen direkten Bezug zum Proprium verleiht, was liturgisch sinnvoll ist; natürlich hat die Mehrstimmigkeit hier nun wesentlich mehr Möglichkeiten als der Choral, der ja wohl immer noch und durchgehend die Intonationen liefert.

Das Problem der weltlichen *tenores*, Liedsätze etc. wäre zunächst einmal sub specie der altkirchlichen Tradition z. B. des hl. Aphrem des Syrers oder auch von Ambrosius zu sehen: Durch die neue Adaption schöner, aber „original“ durch „falsche“ Texte verderblicher Melodien kann die verführende Potenz solcher Weltlichkeit oder Häresie der Orthodoxie nutzbar gemacht werden, das ist schließlich ein Zweck liturgischer Musik, die gegenseitige Ermahnung durch die spezifische Wirkungskraft der Musik, was Augustin ausführlich genug darlegt. mit Folgen im lateinischen Mittelalter.

Hinzu kommt die Frage nach Symbolik — wie „dem“ Mittelalter war natürlich auch der Renaissance der Unterschied von Weltlich und Geistlich/Liturgisch bewußt, kaum anders als heute. Dies belegt z. B. Gautier de Coincy. Angesichts der Vertonung der Formulierung *miserere tui labentis Dufay* in Motette und Messe wäre es geradezu absurd, Dufay die liturgische Ernsthaftigkeit abzusprechen, nur weil seine Messen kunstvoll komponiert sind — das kann die Liturgie fordern (natürlich gibt es auch die gegenteilige Wertung, man vergleiche die Diskussionen zwischen Cluniazensern und Zisterziensern, letzter haben sich aber nicht überall durchgesetzt): Der Gegensatz zwischen hoher Kunst und liturgischer Funktion ist keinesweg neuartig, nur bestehen jetzt „höhere“ Möglichkeiten. Wenn Leitmeir diese Fragen nicht berührt, ihre eigentliche Tiefe nicht erwähnt, ist dies kein Dienst an der Formulierung des Problems (katholisch) liturgischer Musik, denn, natürlich, besteht das Problem, daß die Kunsthaftigkeit die liturgische Aufgabe überschreiten, überwuchern könnte — zu fragen ist aber, ob das den kaum als ungebildete Tröpfe schaffenden Meßkomponisten selbst völlig unbekannt geblieben sein soll, daß sie nicht ganz bewußt, genau wie Malerei und Plastik, das Höchste an Kunst für den liturgischen Zweck schaffen wollten — zu fragen wäre ja auch, wo und wie mehrstimmige Meßzyklen rein weltlich, rein artifiziell (was für die Motette der *ars antiqua* galt), sozusagen an sich aufgeführt worden sind, wo bestand eine solche Praxis durchgehend, wo etwa werden Messen als Grundlagen von

an deren autonome Wirkung man sich verlieren kann, was Sünde ist! An etwas, das nicht selbständig sein kann, kann man sich, trivialerweise, auch nicht verlieren.

Nun würde Pfisterer auch sicher die oben angegebenen Kompatibilitätsprobleme nicht zugestehen, denn sein Bild der „Tonalisierung“ und Rationalisierung der Chormelodien ist ausgezeichnet durch eine wirklich erstaunlich andere Sicht so gut wie aller wesentlichen Faktoren; eine Sichtweise, auf die einzugehen sich daher sicher lohnt, vor allem schon deshalb weil Pfisterer die Bedeutung Fränkischer Theoriebildung seiner selbstbewußten Meinung nach nun endlich auf das Maß reduziert, was ihr aus seiner Sicht zukommt, eben nicht gerade viel, nämlich das von höchstens zum „wörtlichen“ Nachsingen fähigen Barbaren — und das auch noch zur Zeit des großen Kaisers<sup>132</sup>! — vor allem natürlich nicht

---

weltlichen Motetten und Madrigalen benutzt; das scheint doch auch nicht gerade häufig vorzukommen; der liturgische Erscheinungsrahmen bleibt doch weitgehend gewahrt.

Eine totale Nichtbeachtung der Wertungsgeschichte von Musik im Mittelalter erweist sich also nicht als Erkenntnis-fördernd, gerade da, wo es sich um die Bestimmung eines, möglichen, Katholizismus der Meßkomposition handelt.

<sup>132</sup>Gregorovius sollte man vielleicht doch gelesen haben, wenn man über diese Zeit urteilen will, und nicht als völlig ungebildet erscheinen möchte; auch S. Klöckner, *Analytische Untersuchungen an 16 Introiten im 1. Ton ...*, *Beiträge zur Gregorianik* 5, S. 11 ff., weist mit Recht auf die nicht gerade herausragende Bildungssituation in Rom zur „fraglichen“ Zeit hin; daß allerdings der hl. Gregor den Versuch gemacht habe, *das Bildungsniveau der Antike wieder zum Maßstab zu machen ...*, *ib.*, S. 14, erscheint angesichts der Bewertung antiker, griechischer Bildung durch Gregor als etwas merkwürdige Vorstellung.

Wenn hier auf die wirklich bewiesene Leistungsfähigkeit der Fränkischen *magistri cantandi* explizit hingewiesen wird, und damit auch die Möglichkeit einer redaktionell weitreichenden Umformung der rezipierten Melodien im Frankenreich eben als zu beachtende historische Möglichkeit herausgestellt wird, soll dies nicht bedeuten, daß Verf. etwa die These einer genuin fränkischen Entstehung von Greg für endgültig beweisbar hielt, oder glaubte zu wissen, wie denn eigentlich die Rezeption vor sich gegangen sein könnte — es scheint eine sinnvollere Aufgabe, zunächst einmal eine vollständige vergleichende Aufstellung aller Formel-, Zitat-, „Reim“- und Formstrukturen, etc., wie Tonalitätszuordnungen, Transpositionen, d. h. auch Gesamtdispositionen der Melodien zu leisten, und zwar nicht nur hinsichtlich etwa nur von Schlußkadenzen, sondern dezidiert von jeweils vollständigen Melodien, denn diese bilden wenigstens in Greg eindeutig insgesamt gestaltete Komplexbildungen; es geht hier „nur“ darum, unqualifizierte Angriffe auf eine methodische Beachtung dieser Möglichkeit als solche erkennbar zu machen:

Wie gesagt, vor einer vollständigen, vergleichenden Erfassung aller Formeln etc. in beiden Fassungen, leicht überschaubar hinsichtlich der Vergleichsmöglichkeit, scheinen weitreichende Behauptungen über genetische Relationen beider Fassungen zu einander als erheblich verfrüht.

Daß Stäbleins Vitellianische These auch gewisse Schwierigkeiten bereitet, nämlich schon von da, daß man sich in Rom plötzlich wie weiland Münchhausen, allerdings am musikalischen Zopf gefaßt haben soll, mit der Vorgabe, „jetzt schafft mal die Musik einer Weltkirche“, erscheint auch nicht gerade als sehr naheliegend, denn woher sollte man in Rom wissen, was der Stil einer Welt-

die Klassifizierungsleistung von Melodien, die sich in Tonaren wahrscheinlich doch schon recht früh ausdrückt — allerdings, daß die Tonare aus Rom oder auch Benevent stammten, wird von ihm seltsamerweise ebenfalls nicht ausdrücklich gesagt oder gar nachgewiesen. Daß allein schon die Idee zur Aufstellung von Tonaren eine beachtliche Rationalisierungsleistung darstellen könnte, entfällt als Problemstellung der choralischen Musikgeschichte daher ganz (einfach). Entsprechend entfällt auch die Aufgabe, sich im Rahmen einer Geschichte der Choralüberlieferung mit derart „peripheren“ Quellen herumzuschlagen. Eine Abgleichung der betrachteten Melodien mit ihrer Erwähnung in Tonaren ist für solche Vorstellungen oder Vorurteile offenbar auch für die Choralgeschichte unerheblich: Es handelt sich dann doch nur um subjektive Phantasien; jedenfalls in der Sichtweise des hier betrachteten Deuters, der endlich die wahre Wertungs- und Entwicklungsgeschichte des Gregorianischen Chorals endgültig erkannt zu haben verspricht.

Zu beachten wäre allerdings, daß die Aufgabenstellung, die Melodien vollständig in acht Klassen zu klassifizieren nicht nur nicht zur Übernahme, sagen wir, verlorener Tonare aus Rom, geführt hat, sondern zur erstmaligen Aufstellung überhaupt von solchen vollständigen Systematisierungen, zum anderen aber, daß die Musiktheorie klar von dieser Aufgabenstellung begründet wird. Daß Rom derartige Tendenzen gekannt habe, kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden, denn da fehlt jede bildungsmäßige Voraussetzung (sodaß sich ein Papst nach Bayern wenden muß, um einen der Musiktheorie kundigen „Organisten“ zugesandt zu bekommen. *Organist* steht in Anführungszeichen, weil das Spiel dieses Instruments die moderne Bezeichnung vielleicht doch nicht rechtfertigt, der Bezug zur Musiktheorie ist das Wesentliche: Rom kannte demnach von sich aus so etwas nicht, hat aber offenbar vom „Norden“ Entsprechendes vernommen, Folgen hat diese Begegnung mit der Rationalisierungsleistung des „Nordens“ in Rom allerdings offenbar nicht gehabt, ein weiterer Hinweis darauf, daß nicht Rom, sondern „das“ Frankenreich die Rationalisierung geleistet hat — die Quelle ist schon lange geläufig).

Was man tun müßte, um einigermaßen sicher zu sein, d. h. um über die „Urtümlichkeit“ der Rezeption von Greg in Benevent überhaupt sprechen zu können, wäre einmal eine sorgfältige Suche nach Belegen liturgischer Vorgänge z. B. in der Langobarden zuzuordnenden Literatur, z. B. der Fortsetzung der *historia* von Paul Warnefrid Diaconus von

---

kirchenmusik eigentlich sein soll, zumal weil doch AR von der musikalischen Aufwendigkeit her eigentlich die größere Pracht entfaltet, die musikalisch strengere Beachtung der syntaktischen Struktur, worin sich Greg im allgemeinen doch deutlich von AR unterscheidet, setzt übrigens entsprechende Kenntnisse und entsprechendes Interesse voraus — und wo findet man beides in der Zeit, in Rom? oder im Frankenreich, wo die Rezeption der Grammatik als erste der antiken Disziplinen wohl explizit nachweisbar ist (in Rom nur verlorene Quellen?)? Von da jedenfalls erscheint die Vermutung, daß hier ein anderes musikalisches Denken von außen eingegriffen haben könnte (in eine voraussetzende gemeinsame Urfassung!) nämlich durch rezipierende Franken, als weniger seltsam; was aber noch kein endgültiges und haltbares Modell des Rezeptionsvorgangs der Melodien im fränkischen „Norden“ darstellt, natürlich nicht, vielleicht finden sich noch neue Quellen, eine *Quadruplex*-Sammlung genuin aus Rom oder Benevent aus dem 8. Jh.?

Landolfus sagax, oder die Schrift von Agnellus u. a. Daß man etwas finden kann, kann man nicht sicher sein, ohne vorherige Prüfung aber wird man nichts Sicheres sagen können — so klare Aussagen wie die fränkischen Reichsanalen und Walafried, wie auch die jüngeren, nicht selten anekdotisch „erweitert“ scheinen für die Langobarden zu fehlen, soweit darf man wohl dem Interesse der früheren Forschung vertrauen, die auf möglicherweise betreffende Hinweise schon lange hingewiesen hätte: Diesen Umstand aber als sicheren Beweis einer, womöglich noch dankbar aufgenommenen Rezeption von Greg, das für Benevent wohl doch irgendwie mit dem so geliebten Frankenreich, oder gar dem ebenso beliebten Rom zusammengehangen haben muß, anzusehen, wird man nicht so leicht behaupten wollen.

Man müßte auch alle Möglichkeiten beachten, wie und ob in Benevent — dieser Allgemeinbegriff sei erlaubt — mit absoluter Sicherheit keine liturgischen Hss., mit oder ohne Noten, längere Zeit aufbewahrt worden sein können, aus reiner Sammelfreude, liturgischem Interesse o. ä., wodurch auch ältere Traditionen geläufig sein bzw. bei einer durchgeführten Rezeption des gesamten Corpus von Greg als Muster zur Verfügung standen. Wenn liturgische Diskrepanzen wie im betrachteten Fall im Norden Spuren hinterlassen haben, dann kann man natürlich Verluste nicht ausschließen, die entsprechende Rezeptionsdiskrepanzen auch noch im 10. Jh. in Benevent ausgelöst haben könnten. Und man kann doch wohl nicht mit seriöser Begründung sicher ausschließen, daß Benevent in Vorbereitung und Durchführung einer solchen Rezeption im 10. Jh. auch eigene, vergleichende liturgische, vergleichende liturgiewissenschaftliche Studien getrieben haben kann.

Keines der vorgebrachten Indizien kann die musikhistorische Tatsache aufheben, daß Greg in Benevent konkret erst seit dem 10. Jh. nachweisbar ist — damit müßte man methodisch auch so vorgehen, Diskrepanzen, wie die angesprochene, erst einmal in diesem Rahmen zu erklären.

Und schließlich dürfte es kaum ausreichen, ein paar Melodievergleiche durchzuführen, es müßte, um ein ausreichendes Fundament zu schaffen, erst einmal eine systematische und statistisch ausreichende Vergleichung aller Hss. der Überlieferung von Greg in Benevent geschaffen werden. Denn, daß jüngere Hss. nicht ältere Versionen wiedergeben könnten, wird man nicht behaupten wollen — ein inhaltlich bestimmtes Stemma ist also unverzichtbar, man kann nicht einfach den Inhalt von Hss. aufgrund der Datierung ihrer Entstehung in ein solches Stemma bringen; dies ist auch deshalb notwendig, um die — von Guido explizit gemachten — Möglichkeiten individueller Entscheidungen von Notatoren bzw. notierenden Redaktoren wenigstens abschätzbar zu machen.

Die allein als Indizienargumente bestehenden Behauptungen jedenfalls reichen nicht aus, die musikhistorisch objektiv gegebenen Sachverhalte als der historischen Wahrheit grundsätzlich entgegenstehend bewerten zu müssen. Wenn man schon derart gegen die nachweisbaren musikhistorischen Gegebenheiten argumentieren will, reichen so mit erheblichen Unklarheiten und Hypothesen „belastete“, zumal rein liturgische Indizien nicht aus. Man bedenke, daß Regino zahlreiche „andere“ Tonartangaben macht als die Überlieferung, und im Einzelfall vielleicht auch andere Melodiegestalten meinte — aus einem

Tonar Römischer Herkunft dürfte er wohl solche Unklarheiten nicht übernommen haben: Die haben sich ergeben, weil erst und allein der „Norden“ das „Dogma“ von acht Melodieklassen aufgestellt hat — und einige Theoretiker oder denkende Praktiker dies nicht einsehen konnten, also noch vier Tonarten, die Anzahl entstammt Systemzwang, hinzugefügt haben:

So trivial, wie dies Pfisterer und andere sehen wollen, kann der Vorgang der tonalen Klassifikation nicht vor sich gegangen sein (und dazu hat Benevent nichts zu sagen? ein Zeichen für besonderes Alter der Überlieferung von Greg?)<sup>133</sup>. Wer zur Rechtfertigung der angesprochenen These von der Zeit der Rezeption von Greg in Benevent folgern will, der Vorgang allein der tonalen Klassifizierung sei strikt ohne jede Melodieveränderung vor sich gegangen, und schließlich der Rationalisierungsvorgang nach antiker Musiktheorie könne keinerlei Veränderungen mit sich gebracht haben, nur weil diese Vorgänge allein im Frankenreich, im „Norden“, belegt sind, muß schon etwas stärkere Argumente anführen können. Um eine „sklavisch“ unverändernde Übernahme von Greg durch die fränkischen *magistri cantus* behaupten zu können, und damit z. B. Amalar und Helisachar offenbar zu Wahrheitsverdrehern zu machen, müssen bessere Argumente gefunden werden. Alle Zeugnisse zum so auffallenden Unterschied von Rom, AR, und Metz bzw. auch St. Gallen, Greg, hinsichtlich der Melodiegestalten als letztlich unerheblich zu deuten.

Die Frage nach der Art der Emendierung von Chromatik in Benevent jedenfalls wäre nicht nur zu überprüfen, denn da sind Veränderungen durch Rationalisierungen konkret genug greifbar, um *oral tradition* Vagheitsvertreter ausreichend irreführen zu können, sondern auch zu beachten, daß Benevent auf die Möglichkeit der Transposition und der Emendation z. B. von *Es/E* durch *b/h* von vornherein „verzichtet“, was auch eine Art von Emendation ist — oder hat man in Benevent schon um 800 oder kurz danach strikt diatonisch rezipiert, und ist damit Hucbalds Verweis auf die Existenz der beiden alternativen Tetrachorde eine sekundäre Entwicklung nur im „Norden“? Man wird das wohl nicht glauben wollen, schon angesichts der Datierung der Schrift Hucbalds. Aber, vielleicht ist Augustin vor seiner Entsendung als „Musikbotschafter“ in England erst einmal in Benevent praktisch „erprobt“ worden — nein, solche Phantasien sollen kein bössartiger Spott sein, sondern auch nur wieder darauf hinweisen, daß die vorgebrachten Argumente, selbst von Hesbert nicht ausreichend sein können: Notwendig wäre eine literarisch

<sup>133</sup>Der Oktoechos stammt, wie auch die „sinnlosen“ Echemata aus Byzanz, da besteht keine Frage — nur als was wird der Oktoechos rezipiert, das ist die Frage, denn die Anzahl rezipierter byzantinischer Melodien als Träger des byzantinischen Oktoechos dürfte angesichts der völlig anderen Struktur wohl nicht ausreichend genug sein, ein vorrational nicht faßbares „tonales“ Prinzip als solches übernehmen zu können.

Und da ist klar, daß allein die Anzahl als Prinzip übernommen worden sein kann, die Praxis der Echemata jedenfalls findet sich im Westen nicht, da stellen sie „tote“, nur namengebende Floskeln, *litteraturae*, dar, pietätvoll immer zitiert, aber ohne erkennbare wirkliche Funktion; das wäre zu beachten. Zu dieser Problematik hat Verf. einige Bemerkungen verfaßt, die vielleicht zu diskutieren wären — allerdings inhaltlich —, ehe man so revolutionäre Thesen aufstellt.

eindeutige Bezeugung einer Rezeption von Greg in Benevent vor 840; im „Norden“ gibt es das, nebst späteren „Echos“ dieser Entwicklung, irgendeine Rezeption dieser Art muß also stattgefunden haben, das aber ist mehrfach bezeugt.

### 1.2.2 Zur Gleichzeitigkeit von liturgischen Texten und ihren Melodien

Um noch ein spezielles Beispiel anzuführen, sei nochmals der Fall der *Bartholomaeus* Messe in Benevent angesprochen; die bekannten Argumente von Hesbert wiederholt Pfisterer, offenbar in der Annahme, daß Vertreter anderer Meinungen keine französische Literatur verstünden: Neue Argumente, auch nur ein Ansatz zur Skepsis lassen sich in seinen Ausführungen nicht erkennen, denn der historische Sachverhalt muß ja so sein, wie es die alt-neue These verlangt. Auch hier reicht die einfache Gleichsetzung von Liturgie, deren Datierung und Melodien, ja Form der Texte einfach nicht aus für so weitreichenden Folgerungen, wie sie Pfisterer wiederholt: Die in Benevent lokal neu gestaltete, d. h. nicht allgemein Gregorianische Messe weist textlich gewisse Ähnlichkeiten, wie Silbenzahl etc. mit einer genuin Gregorianischen Messe auf, ib., S. 81, von der dann auch die Melodie genommen wurde (identisch nach Hesbert; es ist sicher sehr dankenswert, ältere, zudem sogar noch französische Literatur den nach Meinung von Pfisterer offensichtlich dazu unfähigen Zeitgenossen, die sich auch mit derartigen Dingen zu befassen wagen, nochmals, und nun aber auf deutsch, darzulegen; eigenes Argumentieren wird damit natürlich überflüssig, das kann dann durch falsches „Zitieren“ erledigt werden). Es handelt sich also nicht nur um eine melodische, sondern auch um eine textliche (partielle) Kontrafaktur: Wer weiß, ob nicht eine „Neudichtung“ eben nach der auch melodisch verwendeten Vorlage vorliegt, wer weiß, ob nicht eine ältere Version, eventuell genuin Beneventanisch, umgestaltet bzw. grundsätzlich Gregorianisiert<sup>134</sup> wurde, um nach einer, vielleicht von vornherein textstrukturell „benachbarten“ — die Anführungszeichen sollen hier auf mögliche Vorstellungen des Schöpfers verweisen, meinen nicht eine liturgische Nähe — genuin Gregorianischen Messe melodisch kontrafazieren zu können, wer weiß, ob alle Propriumstexte dieser Messe gleichzeitig entstanden sind? Was man weiß, ist, daß hier ein sonst nicht übliches Formular Gregorianisiert werden mußte, wollte man eine eigene Messe zu dem betreffenden Fest haben — und warum eine solche Kontrafaktur, keine gregorianisierende Neuschöpfung, nicht im 10. Jh. entstanden sein darf, ist aus den von Pfisterer wiederholten Behauptungen auch nicht zu erkennen.

Pfisterer jedenfalls schließt solche Fragen kategorisch aus, obwohl klar ist, daß neben zeitlich passender Zusatzüberlieferung, rein liturgisch gesehen ausschließlich ein einziger Beweis für hohes Alter dieser Messe und dann auch ihrer Melodien möglich wäre: Das Ende des Bestehens einer solchen Messe nach der Translatierung der Reliquien nach Rom; dann tatsächlich müßte man von einer Rezeption der Gregorianischen Melodie

<sup>134</sup>Dieses Wort wird hier nur verwandt, um siglhaft die Neuschöpfung einer, nicht allgemeinen Messe in Gregorianischem Stil aufzurufen.

vor diesem Termin ausgehen. Nur, dafür liefert auch Pfisterer in seiner Wiederholung bekannter Argumentation keinen Beweis, und kann auch keinen Beweis dafür liefern, denn Hesbert wie Pfisterer leiten ihre Bemerkungen zu dieser lokalen Messe — auch anderswo gibt es lokale Messen — wohl aus der diastematischen Überlieferung ab, und die beginnt bekanntlich um 1000 — jedenfalls legt Pfisterer keinen Beleg einer adiastematischen oder gar diastematischen Hs. aus Benevent um 900 oder gar vor 840 vor; warum nicht, möchte man in der Art von Mr. Chadband rhetorisch fragen, weil die Antwort trivial ist. Damit aber läßt die Menge der Möglichkeiten einer Erklärung der kontrafazierenden Meßdichtung und Melodiekomposition auch keine eindeutige, relative, Datierung zu, Denn daß stilistische Merkmale vorlägen, die unmöglich aus dem 10. Jh. stammen könnten, zeigt keine der Betrachtungen der Melodien und Texte dieser Messe. Eine Datierung des Kontrafakturvorgangs ist also nicht möglich, es sei denn, man hat sich bereits a priori auf eine solche Datierung festgelegt: Nicht einmal der Beweis, daß die betreffenden genuin Gregorianischen, kontrafazierte Melodien zu diesem, von Hesbert, und dann verdoppelt durch Pfisterer, angenommenen oder konstruierten Termin, der Wegführung der Reliquien nach Rom, genau das Aussehen gehabt haben müßten, das sie in der lesbaren Überlieferung zeigen, ist einfach gegeben; daß die Rationalisierung diese Melodien absolut unverändert gelassen habe, ist nicht beweisbar, zumal aus dieser Zeit keine Notenschrift für Gradualbücher erhalten ist, jedenfalls fehlt eine solche Hs. mit Noten in Benevent, das ein so uraltes, vor jeder Rationalisierung zu datierendes Stadium von Greg anzeigen „muß“ (warum hier Anführungszeichen stehen benötigt wohl keine weitere Erläuterung).

Der Umfang der einzubringenden Hypothesen ist so groß, daß einfache Patentlösungen durch ausschließlich liturgische Argumentation, die zudem noch anders interpretiert werden kann, wenig hilfreich erscheinen: Methodisch ist doch nur eines klar, nämlich daß eine Messe für diesen „Sonderfall“ sozusagen Gregorianisiert werden mußte; d. h. wenn es eine ältere Version, alt-Beneventanisch bietet sich hier z. B. an, gegeben hat, dann mußte diese eben „gregorianisiert“ werden, daß dies zum Zeitpunkt der allgemeinen Gregorianisierung geschah, ist wahrscheinlich, aber nicht beweisbar — daß man die alt-Beneventanische Messe nicht verwenden konnte bzw. durfte, ist verständlich, kann also vorausgesetzt werden.

In jedem Fall ist aber klar, daß die Zeit der Rezeption der Gregorianik notwendig auch hier eine Messe im Gregorianischen Stil verlangte; nur, wann die Verwirklichung geschah, kann man nicht aus dem Faktum, daß so etwas geschah bzw. geschehen mußte, ableiten: Das Fest selbst kann, ja dürfte älter sein als seine Umsetzung in ein Gregorianisches Formular, eine unauflösbare Verbindung dieses Vorgangs einer besonderen Art von Adaption mit der Übertragung der Reliquien nach Rom ist aus dem oben angesprochenen Grund nicht möglich, dem Grund nämlich, daß diese Spezialmesse (nur) in Hss. seit etwa 1000 erscheint, und das doch nicht in einer Art Kairoer Genizah: Die melodische wie gesangstextliche Gregorianisierung der Bartholomäus Messe ist mit dem Alter des Festes bzw. seines „physischen“ (mit den Anführungszeichen ist die Wegführung der körperlichen, also sterblichen Überreste des Heiligen nach Rom gemeint) Endes doch nicht untrennbar verbunden, womit auch der Vorgang der Gregorianisierung dieser Messe keine Auskunft

über die Rezeption von Greg in Benevent geben kann — die Überlieferung findet, wie gesagt, in diastematischer Form, also spät, statt —, aber auch die Zeit der Rezeption muß nicht identisch sein mit der angesprochenen Kontrafazierung; die von Pfisterer nach Hesbert wiederholten Eigenheiten lassen ebenfalls keine Eigenschaft erkennen, die ihre Entstehung bei der Rezeption von Greg in Benevent im 10. Jh., ja sogar danach mit der notwendigen Sicherheit ausschließen würde oder gar müßte. Auch hier kommt man nicht über die Zeit der Überlieferung in frühere Zeit, die diastematische, Beneventanische Notierungsweise ist der Träger der Überlieferung der Melodien zu dieser Messe.

Vergleichbar ist die Argumentation von Pfisterer auch hinsichtlich gewisser liturgischer Sonderformen — nun nicht in Hinblick auf Benevent, sondern die Überlieferung von Greg im „Norden“ — in Lyoner Überlieferung, *ib.*, S. 86, weil diese Überschneidungen mit Formularordnungen haben, die sonst nicht mehr nach 800 belegt sind — Agobard schreibt sein betreffendes Werk aber nach 835! —, muß dies heißen, daß die Gregorianische Fassung auch und gerade der Melodieformen in Lyon bis 800 vollständig und unveränderlich rezipiert war — aus Metz, oder direkt? Warum sollte sich nicht eine Sondertradition auch noch später einer Gregorianisierung stellen? Damit ist die Datierung der liturgischen Sachverhalte durch Pfisterer nicht in Frage gestellt, nur die Frage gestellt nach der Beweiskraft der betreffenden rein liturgischen Argumentation für das Alter der Melodien in Lyoner Überlieferung, auch Pfisterer wird Beobachtungen z. B. zu bestimmten intervallischen Eigenarten von Melodien kaum an vordiastematischen Nichtnotationen machen können, auch da ist die Überlieferung der Melodien an das Alter der Quellen in nordfranzösischer Notation geknüpft.

Daß man in Lyon gerade auf dem Gebiet einer eigenen, korrekten Liturgie besonders aktiv war, zeigt gerade der Gegensatz von Agobard zu Amalar. Gerade die Ausmerzung nicht biblischer Texte, also menschlicher oder nicht kanonischer Hinzufügungen war ein zentrales Anliegen des Erzbischof Agobard. Man sollte allerdings nicht einfach melodische und liturgische Gesichtspunkte vermengen: Agobard jedenfalls wie auch weitgehend Amalar ist an melodischen Formen nicht interessiert, wie auch Helisachar zeigt, geradezu aktiv desinteressiert. Deshalb einfach vorauszusetzen, daß die nicht gerade weitreichenden melischen Verschiedenheiten zum üblichen Repertoire folgern lassen müßten, *ib.*, S. 88, daß von der Lyoner Fassung *kaum vorstellbar* sei, *dass sie sich danach durch die bloße Suggestionskraft musikalischer Schrift zu einer melodischen Anpassung an die Normfassung hätte bewegen lassen. Die hinter allen Abweichungen stehende Übereinstimmung mit den übrigen Überlieferungszweigen muss daher auf die Zeit vor Agobard zurückgeführt werden*, ist insgesamt nicht ganz leicht verständlich.

Was soll eine *bloße Suggestionskraft musikalischer Schrift* sein: Wie Ekkehard IV schreibt, wird auch die adiastematische Notation — eben, weil man keine andere Notation kannte — als Vorschrift angesehen, nicht als irgendetwas *Suggestives*, man kann die Melodien auch rational notiert aufnehmen und dann, etwa nach der Meinung eines theoretisch geschulten, oder sich für geschult haltenden, *cantor musicus* — die Bezeichnung ist nicht alt, wird hier nur zur Charakterisierung verwandt — Änderungen anbringen.

Gemeint ist also wohl, daß die grundsätzliche Gleichheit der Überlieferung der Choralmelodien auch in Lyon nicht allein durch die Übernahme eines notierten Gradualbuchs, aus Metz, St. Gallen, St. Amand oder woher?, bewirkt worden sein kann, sondern genuin gewesen sein muß. Das wird wohl niemand bestreiten, Lyon hat liturgischen Gesang gehabt, ist Teil des *paene tota Francia ...*, jedenfalls sagt Walafrid nichts Gegenteiliges — nur, was das mit den liturgischen Besonderheiten zu tun haben könnte, ist nicht ersichtlich, die melodischen Varianten können sehr wohl viel später entstanden sein, haben doch nichts mit liturgischen „Antiquitäten“ zu tun, jede textliche Besonderheit kann melodisch eigenständig bewältigt werden, und jede rein musikalische Besonderheit, faßbar meistens erst in rationaler Notation, kann davon völlig unabhängig entstanden sei, übrigens auch nach Übernahme einer notierten Form der Melodien, warum denn nicht?

Die grundsätzliche Frage bleibt, wie es, in einer ersichtlich „unschriftlichen“ Musikkultur möglich war, daß in offenbar nicht sehr langer Zeit *paene tota Francia* die doch sehr weitgehend gleichen Melodien gesungen hat (wenigstens in bestimmten Zentren). Daß diese Gleichheit der rationalen Überlieferung, der einzigen intervallisch zuverlässig lesbaren Fassung, schon vor Agobard erreicht worden sein dürfte, also die Rationalisierung einmal in Linienschrift, zum anderen in „tonaler“ Hinsicht, keinerlei Auswirkungen auf die Gestalten der Melodien gehabt haben dürfte, ist weder aus liturgischen Besonderheiten besonderer Antiquität noch aus Varianten ableitbar — daß Greg im „Norden“ besonders hinsichtlich der Melodien der liturgischen Lieder der Messe so erstaunlich homogen überliefert wird, ist das Problem; ein Beweis für diese so weitreichende Homogenität erscheint kaum notwendig, notwendig ist eine vollständige, statistisch ausreichend abgesicherte Erfassung und, wenigstens versuchsweise, Klassifikation aller Varianten, eine Zukunftsaufgabe, deren Wichtigkeit vielleicht doch die Spekulationen über das Alter der „Herstellung“ dieser Homogenität zur Zeit wenigstens etwas unfruchtbar erscheinen läßt — aus dieser Homogenität zu folgern, daß die Rationalisierung keinerlei Bedeutung für die rational überlieferte Melodiegestalt haben könne oder dürfe, daß die Melodien deshalb schon vor 800 ihre endgültige Form erreicht haben müßten, damit Greg in Benevent besonders alt sein müsse, erscheint schon als etwas zu weitreichende Folge solcher Spekulation.

Tatsächlich ist, wie Verf. schon mehrfach bemerkt hat, die, soweit nachweisbar, schnell erreichte Durchsetzung der *finalis* Lehre ebenfalls keine musikhistorische Trivialität, sondern ein Problem, denn, auch das muß beachtet werden, daß die adiastematischen Notationen von St. Gallen und Metz, als Beispiel genannt, klare Auskünfte über die auch noch so gemeinte skalisch rationale Lage der jeweiligen Schlußtöne geben könnten, dürfte vielleicht doch eine etwas zu optimistische Voraussetzung darstellen: Die Intervalle werden eben nur in ganz bestimmten „Sondersituationen“ rational erkennbar schon adiastematisch notiert, z. B. meinen *bivirgae* sicher Tonrepetitionen; ein Intervall, dessen ausführliche Behandlung durch Hucbald nicht gerade auf bewußtseinsmäßige Trivialität hinweist, wozu noch das erstaunliche Auftreten von *e* bei — wenigstens rational überlieferten — „Nichttonwiederholungen“ zusätzliche Probleme beisteuern kann; und die Annahme oder stillschweigende Voraussetzung, daß die *finalis* Lehre eben nicht trivialer Ausdruck der Melodiegestalten sowie der vorrationalen Konzeption von Tonartenklassen gewesen sein

müsse, es sei nochmals wiederholt, wird von Aurelian, der entsprechenden Boethiusglosse, Regino und dem ersten Anonymus der *Alia Musica* eindeutig bewiesen, keine einfach vernachlässigbaren Zeugen, wenn man nicht, wie Pfisterer, die Äußerungen von Autoren wie Aurelian von vornherein als eine Art irrelevanter Merkwürdigkeiten voraussetzt.

Wenn man die melischen Varianten als sekundär ansieht — und die fehlende Berechtigung dazu könnte man erst nach Auffinden eines notierten Urgraduales aus der Zeit von 800 beurteilen —, dann fragt sich natürlich, wann diese eingeführt wurden; Altrömisch ist die Lyoner Fassung nicht, also können doch sehr wohl die melischen Varianten später eingeführt worden sein; eine direkte Gleichsetzung mit rein liturgischen Varianten ist eben nicht beweisbar. Sicher, zu dem Problem der Formulierung von Walafriid, der eine Einheit der Melodien voraussetzt (die Formulierung ist so klar, daß die Frage nach eventuell tolerierten „Vagheiten“ auszuschließen ist — das Postulat nach Gleichheit auch der Melodien ist jedenfalls formuliert und als formulierbar, also sinnvoll verstanden worden, das sagt auch Notkers Bericht über Karl, der die Verschiedenheit der Melodien nach einem ganzen Jahr bemerkt haben soll; sicher eine Legende, die aber nicht gegen die wirkliche Möglichkeit, Melodievarianten als solche bemerken zu können — in der oder für die Zeit und nicht nur für *unsere Philologenweisheit*, wie M. Haas sich diese zu vindizieren oder wenigstens vorzustellen scheint — spricht).

Und daß die von Pfisterer dankenswerter Weise angedeuteten (gelegentlichen) Veränderungen — so wenn man, sinnvollerweise, die Varianten als später bewertet — von abwärtsgerichteten Terzsprüngen in Quintsprünge — was wohl ausschließlich in rationaler Notation bemerkt werden kann — mit Sicherheit nicht durch tonale und/oder ästhetische Gründe sekundär in die normale Fassung eingeführt worden sein könnten, z. B. in bestimmten Wendungen im 3. *modus* Verwendung des Subtons statt des Supersemitonium, also *D* statt *F*, ist kaum als unbewußtes „Zersingen“ und nicht eben als (sehr) bewußte, spätere Veränderung beweisbar.

Auch die anderen angegebenen Beispiele lassen nicht erkennen, daß hier nicht bewußte, sogar rekonstruierbare kompositorische Gründe für die Änderungen vorlägen, es handelt sich ersichtlich um „Probleme“ mit dem Halbton, der übrigens eine gewisse Rolle für die „tonale“ Rationalisierung gehabt haben dürfte — somit wird auch damit nicht endgültig bewiesen, daß die Melodierezeption nicht doch auch schriftlich vor sich gegangen sein könnte (was auch Verf. für eine völlig unpassende Voraussetzung hält, es kommt hier nur auf die Stringenz der Argumentation von Pfisterer an), der sich dann aber, rational, Veränderungen an Melodien angeschlossen haben können (es gibt genügend Hinweise auf solche sekundären Veränderungen, die dann als Wiederherstellung des so verstandenen ursprünglichen Zustands verstanden wurden).

Nicht, daß dies hier für wahrscheinlich gehalten wird, nur die Sachverhalte bieten keineswegs klare Beweise (Verf. tritt hier nur auf als *advocatus diaboli*: Die Probleme der Einheitlichkeit der Melodien, wie sie sich in den adiastematischen Notierungen niederschlägt — sozusagen als konkrete, wenn auch etwas späte, Verifizierung von Walafriids Aussage —, und der Durchsetzung des Prinzips der *finales* in Zusammenhang mit dem

Vorgang der „vorrationalen“ und vorschriftlichen Rezeption der Melodien nebst der Frage — damit alles noch etwas komplizierter wird — nach der Relation von AR und Greg sind so groß, daß eine sehr einfache Lösung kaum möglich erscheint; einfach die Rationalisierung als total triviale Erfassung des vorher nur eben nicht rational, sonst aber identisch Gesungenen zu bewerten, erscheint angesichts der — noch! — klar faßbaren Schwierigkeiten nicht als die vernünftige methodische a priori Voraussetzung).

So geradezu unschätzbar es wäre, eindeutige Kriterien für bestimmte Datierungen bestimmter Stufen des Chorals, beginnend mit dem Problem der Rezeption und ihrer, noch vorrationalen, Verbreitung in *paene tota Francia*, der Aufstellung und Durchsetzung des Prinzips von acht Klassen von Melodien, für alle Gattungen, (noch vorrational) und schließlich die offenbar nie diskutierte — höchstens sind in der Aufstellung von mehr als acht Tonarten noch Rudimente von Problemen erkennbar — *finalis*-Lehre zu erhalten, die angesprochenen Sachverhalte sind dazu nicht befähigt; daß die Melodien im — allerdings kaum abschätzbaren — Allgemeinen um 825 ihre Konturen gehabt haben dürften, liegt als Voraussetzung nahe.

Nur selbst das ist nicht beweisbar, denn eine ausreichend vollständige Notation liegt eben erst seit etwa 900 vor; die Rationalisierung muß um diese Zeit bereits Rom erreicht haben, wenn ein Papst um einen „Organisten“, fähig in *ars musica* wie im Spiel und Bau einer Orgel, bittet, wird er kaum an Orgelspiel im Gottesdienst gedacht haben, sondern an Nutzung zur Lehre der Melodien; damit wird man um 875 mit dem Anfang der Rationalisierung rechnen können — was jedoch noch nicht die *finalis*-Lehre umfaßt haben muß, sondern, höchstens, das, was man als Klassifizierung auch des liturgischen Gesangs unter die Kategorie der *musica instrumentalis* bewerten kann, d. h. konkret die Erfassung von rational bestimmten Intervallen (und muß — natürlich handelt es sich hier nicht etwa, wie Nancy Phillips so grandios mißverstanden hat, um eine „Instrumentalisierung“ der liturgischen Musik, es geht um das Verstehen von Musik als Gestalt invariant gegenüber der Ausführung, so lange natürlich diese Gestalt erkennbar wiederzugeben ist).

Dennoch, sozusagen sicher ist man erst mit Remy, Hucbald und der *Musica Enchiridionis*, sowie den noch adiastematischen Notierungen. Es ist nicht beweisbar, daß die von Notker in die Zeit von Karl d. Gr. — übrigens auch vom zelotischen Diakon in seiner *Gregorvita* — verlegte Entdeckung der Verschiedenheit zwischen römischen und fränkischen Melodien nicht tatsächlich in dieser Zeit entstanden sein kann, es ist aber auch nicht beweisbar, daß nicht etwa erst die Rationalisierung, angefangen von ihren ersten Schritten in den frühesten Tonaren und bei Aurelian im Rahmen einer Umkomposition der Melodien eingesetzt hat. Verf. jedenfalls wäre dankbar für klarere Merkmale, ist aber nicht fähig, die von Pfisterer vorgetragenen Argumente als solche akzeptieren zu können — so dankbar er wäre.

Denn es bleibt hier mit einer Datierung der Einführung der Gregorianischen Fassung, Fränkischen Fassung o. ä. der Melodien immer das Problem, daß um 800 von einer tonartigen Rationalität nicht gesprochen werden kann, ja zu fragen bleibt, ob überhaupt schon das System bzw. „Dogma“ von nur acht Tonarten herrschte — und daß die ra-

tionale *finalis*-Lehre mit ihrer Plazierung von vier Tonartpaaren auf vier Töne in einem symmetrischen Tetrachord (dem Vorgänger des symmetrischen Hexachords) ursprünglich gewesen sein sollte, d. h. die Wirklichkeit der erklingenden Melodien erfassen würde, wird wohl niemand behaupten wollen, denn eine solche Projektion auf die Skala war noch für Aurelian nicht vorstellbar. Fakt ist auch, daß weder Amalar noch Helisachar noch Agobard bei ihrer nicht gerade oberflächlichen Beschäftigung mit den Fragen des liturgischen Liederbuchs sich hinsichtlich der Melodien völlig unbetroffen zeigen:

Dies ist ein Hinweis darauf, daß die Melodien bereits lange eingeführt waren oder daß das Bemühen um „korrekte“ Melodieversionen für die „denkende“, hohe Geistlichkeit irrelevant war, oder daß die entsprechenden Bemühungen um die und auch Bewertungen der Melodien als wesentliche Faktoren der Liturgie erst später eingesetzt haben, davor aber den „minder-wertigen“ *cantores* überlassen worden ist — was wiederum nicht heißt, daß dieser Stand sich nicht mit größter Sorgfalt um die Melodien, ihre Weitergabe und eventuell Erweiterung etc. bemüht haben sollten. Nur, eines ist sicher: Liturgische Fragen, wie z. B. Ordnungen, Textfassungen u. ä., und Fragen der korrekten Melodie können unmöglich einfach gleichgesetzt werden: Agobard kümmert sich um das eine, das andere bleibt irrelevant: Hier liegt denn auch der große Unterschied zur Zisterzienserreform, da hatte auch die Musiktheorie ihr als bedeutsam auch von Bernhard akzeptiertes Wort mit zu sprechen!

Beachtet man dagegen, wie Helisachar diejenigen Sänger, die nicht nur fähig waren, Melodien auszuführen — selbstverständlich sagt er nichts von Neumen — sondern zu komponieren oder bzw. und zu adaptieren, so macht er völlig klar, daß die liturgischen Entscheidungen von den musikalischen völlig getrennt waren, daß also einmal, die in der Eigenwertung offenbar viel höher stehenden Liturgiker Entscheidungen über die Formulare, über Ordnungen, Texte und auch Textkombinationen trafen, für die dann, eventuell mangels Vorgaben, eine passende Melodisierung gesucht wurde. Wie diese aber war, ist für Helisachar völlig irrelevant; er kennt nichts von Tonartfragen, bei Antiphonen nicht gerade eine unwesentliche Frage, er fragt nicht nach Herkunft von Melodien bei Adaptationen, nichts, aber auch nichts an solchen Problemen ist für ihn auch nur eines Hinweises würdig. Dies haben die betreffenden *magistri cantilenae* zu leisten, wie sie das tun, geht den Liturgiker nichts an. Also auch hier muß beachtet werden, daß sehr wohl und auch durchweg rein liturgische Reformen, Umgestaltungen und Veränderungen durchgeführt werden konnten, was auch Amalar in einer Agobard skandalisierenden Weise getan hat, die „Musiker“ — hier ist Aurelians Wertung zu beachten, deshalb stehen hier Anführungszeichen — aber hatten die betreffenden Aufgaben zu erfüllen.

Insofern aber ist bei liturgisch nicht gefestigten Formularen, Ordnungen, Spezialmessen o. ä. durchaus denkbar, daß, trivialerweise bei regionalen „Sonderheiligen“ wie dem nicht unbekanntem St. Martial, Liturgiker Ergänzungen, Umgestaltungen, Ausfüllungen etc. formuliert haben, was die *magistri cantilenae* dann eben melodisch zu gestalten hatten. Verschiedenheiten von Ordnungen oder Formularen, wie sie Pfisterer, *ib.*, S. 88 ff. rekapituliert, sind daher nicht zwingend Beweise dafür, daß die Rezeption der Melodien

in ihrer Gregorianischen „Endform“ nur in der Zeit der Rezeption der allen gemeinsamen Liturgien stattgefunden haben kann.

Natürlich wird diese Rezeption auch gleichartige Melodien eingeschlossen haben, nur daß diese genau die rational überlieferten Formen, also einschließlich der nicht unwesentlichen Projektion auf die Skala mittels der *finalis* Lehre gehabt hätten, müßte erst nachgewiesen werden, aus nicht bestehenden Notationen oder adiastematischen Notierungen dürfte dies kein allzu einfaches Unterfangen sein. Liturgisches Gedächtnis bei verantwortlichen, regionalen Liturgikern, d. h. Wissen um die liturgische Verbindlichkeit von Formularen, ist nicht auszuschließen — Amalar muß in seiner vergleichenden Arbeit kein Einzelfall gewesen sein.

Damit aber ist eine eigenständige Entwicklung der Melodien, in Unabhängigkeit von den liturgischen Faktoren eben nicht mit absoluter Sicherheit auszuschließen: Wie Amalar, aber auch Agobard, und, um einen ähnlich bekannten Fall zu zitieren, die Zisterzienser mit ihrer Choral„reform“ zeigen, kann ein Liturgiker sehr wohl über Authentizität von Formularen nachgedacht und Vergleiche durchgeführt haben und dann zu neuen Entscheidungen hinsichtlich passender oder als korrekt verstandener Texte gelangt sein; und das jederzeit, ohne daß davon die Gestalt der Melodien betroffen gewesen sein muß — wenn Diskrepanzen bestanden, dann waren auch Veränderungen, natürlich immer als Verbesserungen verstanden, möglich, ja geboten. Auch hier kann die Zisterzienser-„Reform“ einen Hinweis geben<sup>135</sup>.

In deutlichem Kontrast zu der Situation der Bewertung des musikalischen Anteils an der Liturgie durch Agobard, Amalar und Helisachar steht einige Zeit später die Bewertung durch den Zeloten Johannes Diakonus<sup>136</sup>, aber auch Notkers (jeweils in der *Gregorvita*

<sup>135</sup>Wobei sich Verf. durchaus bewußt ist, daß Bernhard nicht in Karolingischer Zeit gelebt hat.

<sup>136</sup>Zwei Fragen wären hier zu stellen, die eine in Bezug zur neuesten These der genetischen Relation beider Fassungen nach Pfisterer, aber, wenn auch mit weitergehenden spekulativen Anteilen, auch nach Levy, zum anderen aber zum konkreten Hintergrund der einschlägigen Behauptungen zum Unterschied zwischen Römischer, als Urfassung verstandener und Fränkischer Version: Ist der Unterschied zwischen AR und Greg groß genug, die invektiven Behauptungen des Diakons restlos zu begründen, d. h. als konkreter Hintergrund solcher Feststellungen zum Unterschied „angewandt“ zu werden; dies wird man zumindest nicht von vornherein für unmöglich erklären können. Wenn dies aber so ist, hat man ein klares Zeugnis eben für den Unterschied; die, wenn auch inhaltlich eher lächerlich formulierten Behauptungen des Diakons haben in der Gestaltverschiedenheit von AR und Greg zumindest eine mögliche Entsprechung.

Die These über die genetische Relation, daß also AR direktes Derivat von Greg sei, muß sich aber der Frage stellen, wie man sich angesichts der Haltung des Diakons vorstellen kann, daß eine, wenn auch in literarischen und anderen Quellen nie belegte, Rezeption von Greg in Rom mit der Selbstwertung der Römischen Liturgiker und Sänger zu vereinbaren sein könnte: Ganz trivial erscheint wertungsgeschichtlich eine solche Richtung der Übernahme jedenfalls nicht, auch wenn Pfisterer die Beachtung derartiger Quellen für irrelevant zu halten scheint: Das Selbstbewußtsein des Diakons ist mit der Vorstellung einer Rezeption von Greg in Rom „als“ oder „zu“ AR nicht

bzw. in den *Gesta Karoli*: Da wird speziell der Melodie eine solche Bedeutung zugeordnet, daß ihre Korrektheit geradezu Hauptanliegen einmal der invektiven Polemik, zum andern der Vorstellung vom Weg der Römischen Liturgie ins Frankenreich wird. Der Diakon wirft den Franken in wenig christlichem Denken ihre Unfähigkeit, die korrekten Melodien wiederzugeben vor<sup>137</sup>. Für ihn liegt darin die Unwürdigkeit, Unfähigkeit und der Leichtsinns der Franken; eine Wertung, die für Helisachar und die anderen in der literarischen Formulierung wohl nicht gelten kann<sup>138</sup>.

Notkers bekannte Darstellung des mühsamen Weges der Melodien, wohlgermerkt: Der Melodien, von Rom ins Frankenreich ist in ihrer Pointe ganz wesentlich auf der Vorstellung einer gegebenen Korrektheit der Melodiegestalten aufgebaut: Der Effekt liegt in der Fähigkeit des Kaisers, die Verschiedenheit zweier Melodien nach Ablauf eines Jahres zu erkennen; mit einem anderen Text, also auch liturgischer Verschiedenheit wäre dieser Effekt trivialerweise nicht existent. Die auf die Franken so eifersüchtigen — sicher mit Recht — und neidischen Römischen Sänger verfälschen nicht die Liturgie, die geschrieben vorliegt, sie verfälschen die Melodien, diese sollten den Franken nicht bekannt werden. Welches Glück also, daß der große Kaiser bei der Weihnachtsfeier diese Schurkerei bemerkt hat;

---

a priori vereinbar.

Auch wenn Notkers Erklärungsversuch, warum die Unterschiede in der Melodik beider Liturgien, in Rom und in Metz etc. so groß sind, legendenhafte Züge in ausreichendem Maße trägt, so ist der Neid der Römer gegenüber der so viel höheren Fränkischen Bildung als Römische Einstellung das ganze 9. Jh. hindurch wohl nicht auszuschließen — und daß die geistige Überlegenheit der Fränkischen Kultur vor allem im Rahmen der Musik virulent wurde, wird man aus dem Verlangen nach einer Orgel aus Deutschland ablesen können; nicht aus Byzanz oder Süditalien, nein aus Deutschland und auch noch zusammen mit einem Fachmann; aber, vielleicht hat der Greg nach Rom gebracht, wenn er aber eine Orgel mitgebracht hat, dann ist eine Entstellung von Greg, wie sie AR darstellt, auch wieder nicht zu begründen; es ist schon kompliziert, solche Thesen auch gegen die historische Quellenlage durchzusetzen.

<sup>137</sup>Warum *wenig christlich*? Ein wirklicher Vorwurf hätte sein müssen, daß die Fränkischen Sänger nicht aus dem Herzen, sondern oberflächlich, nur zur Darstellung ihrer Virtuosität oder dergleichen singen; ob sie abscheulich singen, hat nach dem nicht ganz unbekanntem Wort des Hieronymus (oder wenigstens ihm zugeschrieben) vom krächzenden Raben, d. h. von der absoluten Überlegenheit der inneren Einstellung gegenüber der perfekten oder virtuoson Gesangsleistung her letztlich keine Bedeutung für den Wert des Singenden! Daß auch Gregor d. Gr. diese Wertung teilte, ist kaum überraschend; sollte aber beachtet werden bei der Beurteilung der liturgischen und sachlichen Kompetenz des zelotischen Diakons; er sieht die, angebliche, Entstellung der Römischen Melodien doch tatsächlich als eine Folge von moralischer Minderwertigkeit! Was dazu wohl Hieronymus gesagt hätte! Andererseits wird daraus, wie bemerkt, eine andere Wertung der Melodien erkennbar, genau das also, was zuvor und nur im Norden Aurelian als ersten Ansatz leistet.

<sup>138</sup>Vgl. die Hinweise auf die ältere, natürlich nicht mehr beachtenswerte — wirklich? — Deutung durch E. Jammers, *Musik in Byzanz, in päpstlichen Rom und im Frankenreich*, S. 110.

daß das niemand sonst aufgefallen ist, läßt sich mit einigem guten Willen daraus erklären, daß der Kaiser mehr reist als andere. Ein Wunder an musikalischem Gedächtnis muß man dennoch konstatieren.

Notker und Helisachar sind damit als Repräsentanten zweier verschiedener Wertungssituationen der liturgischen Melodien anzusehen<sup>139</sup>; den älteren kann man als Augustin verpflichtet ansehen, denn da kann der Musik kein Eigenwert zukommen, sie lebt einzig durch den vorgetragenen Text, ist jedenfalls schon aufgrund der Gefahr der Verselbständigung zum ästhetischen Objekt an sich reflektorisch nicht selbständig zu betrachten (weshalb Verf. seine Habilitationsschrift *Musik als Unterhaltung* benannt hat: Für die Aristotelesrezeption der Nikomachischen Ethik wird dann das Hören von Musik zur autonomen Unterhaltung, mit dem Zweck der Erholung; schwer zu verstehen dieser grundsätzliche Gegensatz?); für den jüngeren aber ist die Musik als solche doch tatsächlich ein mögliches Objekt des Neides der Römischen Sänger, ein Objekt, das sich zur böswilligen Täuschung hervorragend eignet. Hier ist also eine Veränderung der Sichtweise speziell der Musik zu beobachten: Von der Zeit Helisachars zu erwarten, daß sie literarisch auf etwas wie eine mögliche Bearbeitung der aus Rom rezipierten Melodien reagieren würde, wäre absurd, nicht einmal Walafried, der immerhin Hinweise auf den *sonus* und die *perfecta scientia cantilenae* gibt<sup>140</sup>, geht auf die Form der Melodien ein. Man kann die Möglichkeit einer

<sup>139</sup>Was den, von Pfisterer unbeachtet gelassenen Einwand von Jammers, *Musik in Byzanz*, S. 111, relativieren kann, daß nämlich Amalar *nichts von der großen Umarbeitung weiß, die man höchstens eine Generation vor ihm in Metz vorgenommen hatte — daß ihm bei der Feststellung der Unterschiede gar kein Gedanke an diese große Leistung kommt*. Daß er darüber nichts schreibt, ist angesichts der ersichtlichen Irrelevanz des musikalischen Bestandteils der Liturgie als nicht nur allgemein aufzurufende Erscheinung, geradezu natürlich, und kein Beweis dafür, daß er davon nichts gewußt habe — wie Helisachar mit den Musikern „umgeht“, ist charakteristisch; vgl. dazu Jammers, ib., S. 116: *Da ... Berichte über rein musikalische Fragen ... eine sehr große Seltenheit sind, so kann aus dem Schweigen nichts geschlossen werden*.

<sup>140</sup>Dieser Ausdruck könnte übrigens ein Reflex auf eine zeitgenössische Tendenz zur „Verwissenschaftlichung“ der Musik sein, ohne daß Walafried selbst davon genauere Kenntnis gehabt haben muß; weil bei Aurelian zwar von der Intention einer Begründung der Regeln der aktuellen Musik durch die Theorie, noch nicht aber die Möglichkeit der Erfüllung einer solchen Intention besteht, kann dies bei Walafrieds höchstens eventuellem Bezug natürlich auch noch nicht der Fall gewesen sein. Wahrscheinlicher ist allerdings, daß Walafried noch kein Wissen auch nur von einem entsprechenden Vor-Aurelianschen Ansatz hat (aber jede Möglichkeit sei angeführt). Das Zitat aus der Musikschrift von Boethius bei Amalar aber weist deutlich auf beginnende Lektüre hin (allerdings nur „ganz am Anfang“). Damit könnte der selbstverständliche Gebrauch des Wortes *perfectior scientia* für den liturgischen Gesang durch Walafried ein aus der Entwicklung der liturgischen Musik bis zur Niederschrift seines Textes resultierender Gebrauch neuer Terminologie sein, die Walafried einfach auf die rezipierte Musik überträgt, irrtümlich, aber aus seiner Absicht heraus verständlich: Der Sinn seiner Ausführungen besteht in der Rückführung auf den Kontakt zwischen Papst Stephan und König Pippin (unter Beachtung des diese Kontakte

solchen Bearbeitung — die übrigens in jedem Fall stattgefunden hat: Musiktheorie gibt es in Rom nicht — also nicht dadurch als unmöglich qualifizieren, daß es keine literarischen Spuren davon gäbe.

Dagegen kann man fragen, was denn Notker und Johannes Diakonus Hymonides zu ihrer neuen Beachtung gerade der Musik<sup>141</sup> und zwar dieser alleine gebracht haben kann. Die Antwort kann Aurelians Schrift geben, genauer überhaupt die Existenz einer solchen Schrift: Die Melodien sind Objekte der Bestimmung und Ordnung, z. B. in Tonaren, geworden, die sie auch von Literaten als sozusagen geistfähiges Objekt wahrnehmen läßt. Aurelian kompiliert und basiert damit vielleicht auf älteren Autoren (was aber auch nicht nachweisbar ist — natürlich ist hier nicht die Rezeption von Boethius gemeint; Aurelians Verweis darauf, daß vor dem Adressaten seiner Schrift wohl niemand *musicus* war, weist eher darauf, daß Aurelian wirklich der erste „lateinische“ Musiktheoretiker des Mittelalters ist).

Daß diese bzw. die entsprechenden Bemühungen, die eben erst mit Aurelian ihren literarischen Ausdruck gefunden haben und finden konnten, sehr viel früher zu datieren wären als eben Aurelian, genau das müßte erst nachgewiesen werden: Ohne eine zunächst nur kompulatorische Rezeption antiker Musiktheorie hätte die Grundlage für eine entsprechende Autonomie von Musik gefehlt<sup>142</sup>. Das erste, natürlich nur proömiale Sätze betreffende Beispiel einer Rezeption der Schrift von Boethius findet man bekanntlich bei Amalar — Inhalt des Zitats und sein Einsatz geben deutlich zu erkennen, daß Amalar nichts von dem Inhalt der Schrift von Boethius verstanden hat. Von einer inhaltlichen Verbindung von liturgischen Melodien und antiker Theorie hat Amalar keine Ahnung, abgesehen davon, daß es sich in beiden Fällen irgendwie um Musik handelt. Immerhin, was daraus folgt, ist wesentlich für die westliche Musikgeschichte.

Daß Notker den Text von Aurelian gelesen habe, wird hier übrigens nicht etwa behauptet; was hier an Koinzidenz festzustellen ist, beruht auf der Tatsache einer neuen Wertung der Melodien sozusagen an sich, und dies noch an regional ganz verschiedenen

bestätigenden Briefes von Papst Paul, dem Nachfolger von Stephan). Daß dies der Wirklichkeit nicht entsprochen haben muß, wurde oben erläutert.

<sup>141</sup>Und die Argumente von Johannes Diakonus sind höchst primitiv.

<sup>142</sup>Denn von der liturgischen Wertung her muß eine explizite rationale Befassung mit der musikalischen Form selbst als abwegig erscheinen — nein, das ist nicht die Erfindung von Verf., die nicht einmal M. Haas verstanden haben will, sondern Aussage der Einleitung in die *Commemoratio brevis*, wo genau dieses Wertungsproblem angesprochen wird, was dazu führt, daß eine Wertungsgeschichte der Musik im Mittelalter sich notwendig auch damit auseinandersetzen muß, warum und dann wie Musiktheorie in Bezug auf den Choral umgedeutet wird, warum also überhaupt eine derart gerichtete Rezeption antiker Musiktheorie erfolgt ist. Diese Frage gilt übrigens bereits für die, ausweislich der Tradition des liturgischen Gesangs in Rom höchst überflüssige, aber auch höchst arbeitsintensive Durchsetzung eines Klassifikationssystems von acht Melodieklassen — sind das keine wertungsgeschichtlich wesentlichen Fragen? und ist das kein Problem, das die Rezeption auch der liturgischen Melodien aus Rom ins Frankenreich betrifft?

Stellen. Und die Bitte aus Rom nach einer Orgel nebst dazugehörigem „Organisten“ und „Musiklehrer“ nicht nach Byzanz oder sonstwohin, sondern nach Deutschland macht klar, daß entsprechende Bemühungen an vielen Stellen des Reiches in Gang waren, und daß man in Rom davon erfahren hatte, daß im „Norden“ mehr erreicht worden ist, ja daß da der Ursprung solcher Arbeit liegt, wie es die Quellen ebenfalls belegen — bis Pfisterer einen musiktheoretischen Traktat aus dem Benevent des 8. Jh. vorlegen kann; Aurelian jedenfalls hat mit Benevent offenbar nichts zu tun.

Man muß also bei allen Diskussionen über Bearbeitung, Umformung o. ä. und gestaltmäßig weitgehende Identität der Chormelodien an verschiedenen Orten diese Entwicklung beachten: Die Situation zur Zeit Notkers ist nicht vergleichbar mit der zur Zeit Helisachars!

Noch etwas anderes läßt aber die neue Wertung bzw. ihrer Formulierung, ihr literarisches Auftreten erkennen: Selbstverständlich sind Melodie und Text getrennt. Für Notker, der von Notenschrift übrigens an keiner Stelle etwas sagt, ist es selbstverständlich möglich, zur gleichen Liturgie verschiedene, hier verschiedene falsche, und eine korrekte Melodie zu singen; natürlich zum gleichen Text. Daß diese Vorstellung nicht etwa abhängig ist von der neuen Wertung, die letztlich zur auf die Praxis bezogenen Musiktheorie führt, daß also Melodie und liturgische Gesangstexte bzw. die ganze Liturgie auch früher natürlich getrennt gedacht wurden, kann u. a. der Text von Helisachar zeigen. Auch von hier empfiehlt es sich, nicht einfach eine Identität liturgischer und musikalischer Entwicklungen hinsichtlich Rezeptionsvorgängen oder anderer Entwicklungen vorauszusetzen. Z. B., wenn im Jahre 825 ein Kongreß führender *magistri cantilenae* z. B. in Metz stattgefunden haben sollte, die sich mit einheitlichen Melodien beschäftigten, ist ziemlich sicher, daß liturgische und literarische Quellen darüber nichts gesagt hätten. Im Jahre 875 dagegen gibt es spezielle Texte, die Musik als solche und ihre Regeln reflektieren; nur geschieht dies offenbar unter Beihilfe antiker Vorgaben; nämlich der Idee, daß Musik eigene, abstrakte Regeln besitzt, — übrigens Johannes Scottus, den Florus nicht ganz unpassend charakterisiert — hat selbst keine Ahnung von diesem einsetzenden Rationalisierungsvorgang; ein Rudiment der älteren Wertung.

Die hier nur aus anderen Arbeiten des Verf. ausgezogenen Quellenaussagen weisen zumindest auf zwei Probleme hin: Liturgie, ihre Ordnung und auch ihre Gesangstexte, muß nicht identisch mit ihren Melodien sein, was Entstehungszeit einer irgendwie endgültigen Fassung, Rezeptionen von einzelnen Melodien als Adaptionenmuster anbelangt; der Rationalisierungsvorgang, ja überhaupt das Bemühen um korrekte Melodien ist nicht etwa notwendig schon um 800 erledigt; die Tonartenlehre ist dies mit Sicherheit nicht. Dies muß bei der Bewertung von möglichen Fränkischen Bearbeitungsvorgängen der Chormelodien zumindest mitbeachtet werden: Die Zeit möglicher solcher Vorgänge kann nicht um 800 als beendet bestimmt werden; daß die Rationalisierung ohne jeden Eingriff in die Melodien vor sich gegangen sein soll, wäre, wie Jacobsthal exemplarisch gezeigt hat, keine tragfähige Hypothese. Vor allem aber dürfte die schon vor Aurelian, wenn Lipphardt korrekt datiert, in die Zeit des großen Kaisers zu setzende, totale Tonartzuordnung

aller Melodien nicht ganz ohne Veränderungen vor sich gegangen sein, auch wenn erst die skalische Rationalisierung die jetzt erst überhaupt entdeckbare Chromatik irgendwie auszumerzen für notwendig erachten konnte — die oben bereits angesprochene Tendenz von Greg, Melodien wesentlich häufiger mit der oder um die Tonika zu beginnen, als dies AR tut, könnte durchaus ein Hinweis auf bereits vorrationale Oktoechosklassifizierungsvorgänge sein.

Daß die rational überlieferte Fassung von Greg schon um 800 so gesungen worden sein müsse, wie sie eben in einer Beneventanischen Hs. zu Anfang des 11. Jh. gesungen wurde, ist nicht zu beweisen, ja höchst unwahrscheinlich, wenn man — nur — an den „Verzicht“ auf Kennzeichnung der von Hucbald für so wichtig gehaltenen Unterscheidung *b/h* denkt, um ein Beispiel zu erwähnen: Zunächst, d. h. vor Aufstellung von Datierungen der Konstitution der rationalen Melodiefassungen scheint es sinnvoller, das Bestehen der beiden Probleme, einmal der weitgehenden Übereinstimmung der Melodien schon in adia-stematischer, dann aber auch in rationaler schriftlicher Überlieferung festzustellen, und dies mit der allgemeinen Akzeptanz der *finalis* Lehre zu verbinden<sup>143</sup>. Notwendig ist auch der Vorgang der Rationalisierung in seiner Abstufung und Vollendung als solcher zu erfassen. Erst nach Klassifizierung aller auftretenden Varianten wäre die Spekulation über mögliche Datierungen überhaupt sinnvoll anzugehen; rein liturgische Argumentationen reichen dazu nicht aus, die beiden Elemente des liturgischen Gesangs sind von einander unabhängig — daß niemals eine weitreichende Überarbeitung von aus Rom übernommenen Melodien im Frankenreich stattgefunden haben kann (oder darf), ist jedenfalls durch

---

<sup>143</sup>Angesichts der Zeit der schriftlichen Überlieferung von AR ist übrigens der Umstand, daß alle Melodien im Sinne dieser Ordnung klassifiziert erscheinen, nicht als Hinweis darauf zu deuten, daß die *finalis*-Ordnung AR schon ursprünglich eigen gewesen sein müsse: Seit dem 10. Jh. dürfte eine andere „tonale“ Klassifikation undenkbar gewesen sein; die Rationalisierung in oder von Greg ist in dieser Zeit so mit dieser Ordnung verbunden, daß die Übernahme dieser Rationalisierung — und nichts anderes ist die Notierung auf Linien — auf bzw. für ein anderes Melodiorepertoire nur zusammen mit entsprechender Klassifikation der Melodien geschehen konnte. In dieser Hinsicht liegt ein direkter Einfluß Greg bzw. der Theorie von Greg und AR vor.

Dabei kann man natürlich fragen, ob sich die „Rationalisierer“ von AR etwa auch mit den Melodien von Greg in der Art befaßt haben, daß sie deren tonale Zuordnung parallelisiert haben könnten. Von Interesse sind dabei (dann) natürlich die verschiedenen Zuordnungen. Wie angesprochen scheint es dabei auch Probleme mit in Greg transponiert notierten Melodien gegeben zu haben. Daß die „Rationalisierer“ von AR zu eigenständiger Klassifikation imstande gewesen sind, darf wohl vorausgesetzt werden; das ist nach Guido sozusagen unausweislich. Daß die Klassifikation von oder in AR nicht ganz mit der „klassischen“ von Greg übereinstimmt, z. B. hinsichtlich der strengen Unterscheidung von *plagal/authentisch* dürfte klar sein — ein Katalog eventuell „wandernder“ Formeln wäre hierfür auch ganz nützlich, z. B. zur Bestimmung der „tonalen“ Konsistenz der Melodieklassifikation; so ganz irrelevant dürften auch solche Fragen nicht sein, will man über genetische Relationen beider Fassungen deliberieren.

Pfisterers Argumente nicht bewiesen, im Gegenteil vereinfachen sie die Komplexität in unzulässiger Weise.

## 2

### Melodievergleiche der beiden Fassungen

Als Beispiel sehr enger Parallelität beider Fassungen soll hier, sozusagen zufällig herausgegriffen als eine Art vorläufiges Beispiel, die Melodie der Comm. *Manducavit* angeführt werden, die ausweislich ihrer Repräsentation in den *Sextuplex*-Hss. alt ist:

The image displays three systems of musical notation comparing an AR (Antiphonal Recitation) version and a Gregorian chant version of the text. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the Gregorian staff.

System 1: The AR staff shows a melodic line with various intervals and a final cadence. The Gregorian staff shows a simpler, more stepwise melodic line. The lyrics are "Man-du- ca- ve- runt".

System 2: The AR staff shows a melodic line with various intervals and a final cadence. The Gregorian staff shows a simpler, more stepwise melodic line. The lyrics are "et sa- tu- ra- ti sunt ni- mis,".

System 3: The AR staff shows a melodic line with various intervals and a final cadence. The Gregorian staff shows a simpler, more stepwise melodic line. The lyrics are "et de- si- de- ri- um e- o- rum".

The image displays three musical examples comparing the AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) chant styles. Each example consists of two staves: the top staff for AR and the bottom staff for Greg. The lyrics are written below the staves.

**Example 1:** The AR staff shows a more ornate melody with many notes and some grace notes, while the Greg staff is simpler with fewer notes. The lyrics are "at-tu-lit e-is Do-mi-nus:".

**Example 2:** The AR staff has a more complex, winding melody, whereas the Greg staff is very simple and direct. The lyrics are "non sunt frau-da-ti a".

**Example 3:** The AR staff features a highly decorated melody with many notes and some grace notes, while the Greg staff is much simpler. The lyrics are "de-si-de-ri-o su-o.".

Auch hier ist die größere „Ornamentiertheit“ nicht allein auf die Relation AR zu Greg anzuwenden, auch Greg hat gelegentlich eigene stärker melismatische Stellen als AR. Bemerkenswert ist wieder die Ökonomie im Umgang mit Extremtönen: Greg verwendet *b* nur in einem Absatz, AR benutzt den Ton bereits im ersten Abschnitt, so daß die Möglichkeit einer Reduktion einer AR nächstehenden Version durch Greg zu Anfang nicht ohne weiteres auszuschließen ist. AR kennt zweimal ein „bewegtes“ Rezitativ, auf *attulit* und auf *Dominus*, wo eine geläufige Floskel auftritt. Aus den Melodiegestalten, die klar auf ein gemeinsames Gerüst zurückgehen, ist auf eine genetische Relation einer zur anderen Fassung nicht zu schließen.

Klar ist, daß z. B. auf *saturati nimis* AR ein Zusatzmelisma gesetzt haben könnte, das die einfache Tonrepetition im Anschluß zum nächsten Abschnitt als Jubilus ornamentiert — natürlich können solche Zusätze sekundär entstanden sein. Im Fall des Jubilus im folgenden Abschnitt auf *desiderium eorum* wird der Schluß ausgestaltet, der Schlußton ist identisch mit der viel einfacheren Fassung von Greg. Wäre es denkbar, daß Greg solche, einmal nicht floskelhafte Melismatik ausmerzt, kann gefragt werden, nicht ganz ohne Grund, denn Greg „reduziert“ auch den Ambitus, erreicht den regionalen Hochtönen *a* nur einmal zu Anfang, während AR *a* dreimal singt — beachtet man, daß im folgenden Abschnitt die Melismatik/Ornamentierung in Greg von der in AR nicht wesentlich ver-

schieden ist, könnte sich die für Greg typische Ökonomie auch hier Form geschafft haben: Das Erreichen des absoluten Höchsttons in der Zeile *attulit ...* wird durch die deutliche Zurückhaltung von Greg in den vorangehenden, vor allem im direkt vorangenden Teilsatz natürlich wesentlich auffälliger, ästhetisch wirksamer — und eine Ausmerzungen des „bewegten“ Rezitativs durch Greg ist angesichts der relativen Seltenheit dieser Art Rezitativ in Greg ebenfalls denkbar. Man wird auch von einer deutlicheren Kennzeichnung eines syntaktischen Einschnitts in Greg auf *attulit eis Dominus*: sprechen müssen, die Kadenzwendung in Greg kann als syntaktisches Zeichen gelesen werden.

Die Entsprechung auf *fraudati, bivirga* versus *podatus subbipunctatus* ist keine wesentliche Verschiedenheit, AR füllt, wie so oft, den Sprung aus, den Greg deutlich herausstellt (langer Schlußton). Auffällig ist der Unterschied der Melodieführung auf *fraudati a*, wo nur Greg eine gegenüber AR auffällige Melismatik singt, ein ornamentiertes Vorinitium. Die Floskeln auf *desiderio* in AR, eine „rollierende“ Floskel und ein Aufstieg, können wie die Vertonung der folgenden Silbe als für AR typische Ornamentierung klassifiziert werden — bei der Frage, ob man solche Ornamentierung notwendig, immer, als sekundäre Auszierungen sehen muß, ist zu beachten, daß hier wieder Greg die Ökonomie des Extremtons kennt: Der Tiefstton *c* erscheint in Greg nur zu Anfang, sozusagen deutlich vorbereitet durch das angesprochene Melisma auf *a desiderio*, in AR tritt der Ton dagegen dreimal auf. Überhaupt ist die Disposition des Tonraums in diesem letzten Abschnitt denn auch verschieden: AR steigt zu diesem Tiefstton schon auf *desiderio* ab, Greg beginnt den kadentiellen Abstieg erst auf die letzte Silbe des Wortes. Das letzte Wort schließlich ist klar Kadenzträger. Damit aber wird auch die Unterschiedlichkeit der Melismenbildung auf *desiderio* als nicht notwendig zufällig, sondern in Greg als potentiell bewußt so gestaltet deutbar: Greg erreicht den Höchstton als Ausgangspunkt des kadentiellen Abstiegs, bewahrt also die typische Bogenform für den gesamten Teilsatz, wogegen AR auf *desiderio* bereits die Tonika, vielleicht kadentiell erreicht. Der Abstieg in Greg geschieht stufenweise, eben vom Höchstton ab, auf den Gesamtsatz bezogen, *a G F D*. AR disponiert anders, wenn da der Abstieg bereits mit Erreichen des Höchsttons auf *desiderio* eingeleitet wird. Die Bewegung von AR ist typisch, *FGFED FEDC*, wenn man die Gruppierung unbeachtet läßt.

Eine der Fassungen genetisch von der anderen abzuleiten mag möglich sein, wenn man sich auf klar „additive“ Jubilen begrenzt; die angedeuteten Unterschiede der Disposition im letzten Abschnitt, um nur ein Beispiel zu nennen, schließen eine solche Möglichkeit eigentlich aus. Das Beispiel zeigt auch, daß zunächst ein systematischer Vergleich der einzelnen Melodien unumgängliche methodische Aufgabe ist, denn erst danach können, vielleicht, ausreichend aussagefähige statistisch gestützte Klassifikationsfaktoren formuliert werden. Auch ein Beispiel so weitgehender Übereinstimmung wie das hier angeführte, läßt eine eindeutige Bestimmung, zudem noch genetischer Relation der Fassungen zueinander, nicht zu, es gibt zu deutliche Unterschiede, die unterschiedliche Grade an Ornamentiertheit nicht als ausreichendes Bestimmungsmerkmal erscheinen lassen. Wenn oben auf die Möglichkeit hingewiesen wurde, daß Greg auch reduziert haben könnte, d. h. daß es ästhetische Gründe geben könnte, wird damit nicht die entsprechende Abhängigkeit

postuliert, sondern nur auf die Schwierigkeit hingewiesen, der sich einseitige Vorurteile über die Relation beider Fassungen zu stellen haben, denn ästhetische Merkmale, so schwierig sie zwangsläufig und nur intuitiv (zudem noch bei einer historisch so weit „entfernten“ Musik) zu finden und zu formulieren sind, die angedeuteten Gestaltmerkmale des Umgangs mit Extremtönen und der Gesamtdisposition sind auch nicht so vage, daß sie nicht objektiv mitteilbar wären.

## 2.1 Der Fall des Tractus *Tui sunt caeli* in beiden Fassungen

Daß Pfisterer im Umgang mit Melodien gewisse Schwierigkeiten hat, zeigt sich z. B. auch an seinen Ausführungen *Zum Verhältnis der Melodien* in der Altrömischen und Gregorianischen Fassung, ib., S. 113 f., wo er den Anfang des Off. *Tui sunt caeli* vergleicht<sup>1</sup>.

Pfisterers ganz neue Erkenntnis wird in der Bemerkung offenbar, *der grobe Melodieverlauf ist nahezu identisch*; nicht ganz unbekannt dürfte sein, daß es schon einige Versuche gab, Charakteristika der jeweiligen „ Fassungen“ zu formulieren, nur dürfte eine solche Methode kaum als erfolgversprechend angesehen worden sein, wenn man nicht davon ausgegangen wäre, daß *der grobe Melodieverlauf nahezu identisch* sei; immerhin bemerkt auch Pfisterer ein besonderes Merkmal, die verschiedene Tonartzuordnung, bemerkbar durch den verschiedenen Schlußton — keine so ganz triviale Erscheinung, wenn man an die Literatur der Tonare und ihren Ursprung denkt. Man erfährt, daß *stellenweise die Übereinstimmung tongenau* sei, was kaum überrascht, *häufig unterscheidet sich R von F durch weiteres Ausgreifen eines Bogens ... und Auffüllung von Abwärtssprüngen ... Andere Stellen sind deutlich unterschiedlich, gelegentlich hat auch F längere Melismen als R. ...*; daß dies eine adäquate, hinreichend charakteristische und auch noch eindeutige Beschreibung der Unterschiede sein könnte, ist Pfisterer offenbar überzeugt; anderen mag solche Vagheit vielleicht Probleme bereiten, zumal wenn daraus dann Erklärungen zur genetischen Relation beider Fassungen erwachsen sollen.

Daß die Melodien zumindest einen gemeinsamen Ursprung haben, daß ihre Verwandtschaft so groß ist, um eingehende Vergleichung und den Versuch stilistischer Charakterisierung zu rechtfertigen, dürfte niemand überraschen; das einzige Problem ist nur die

---

<sup>1</sup>Zunächst muß man die Hoffnung aussprechen, daß Pfisterer nicht sein eigenes Beispiel zur Grundlage seiner, allerdings ausreichend vagen Deutungen gemacht hat, der Druckfehler (?) auf *est terra* in seiner Wiedergabe der Gregorianischen Fassung, die sogar Pfisterer auffallenderweise als Fränkisch anerkennt, widerspricht Gregorianischem Stil so sehr, daß er eben auffällt. Da gerade hier auch ein essentieller Gegensatz zur Altrömischen Fassung besteht, scheint der Fehler nicht ganz negligibel (auch hinsichtlich der Neumenschreibung, der Ligierung von Tönen erscheinen die Beispiele von Pfisterer nicht immer sehr korrekt, was bei einem unkritischen Vertreter der Lehrmeinung von Cardine nicht ganz trivial erscheint).

Bestimmung der Relation der Fassungen. Die Altrömische Fassung, AR, ist erst in diastematischer Notation überliefert, hatte also sozusagen genügend Zeit und Möglichkeit zur Veränderung, kann also trivialerweise nur als eine Art Repräsentant der möglichen Urfassung angesehen werden; wenn Pfisterer hier völlig veraltete Thesen angreift, verrät das ein gewisses Fehlen der Vertrautheit mit vorliegender Literatur, wie nannte das doch der Historiker Karl Hampe, *Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckung*. Natürlich muß die Gregorianische, Fränkische Fassung als älter betrachtet werden; das ist trivial, denn sie ist viel früher überliefert, wie dies Pfisterer nur im Fall von Benevent nicht als Grund für Fragen anerkennt. Daß die Fränkische, Gregorianische, die „normale“ Fassung aus Rom übernommen wurde, ist ebenfalls so gut belegt, daß über dieses Geschehen und seine zeitliche Stellung wirklich keine Differenz bestehen kann.

Daß aber die Übernahme ins Frankenreich, eine sicher beachtliche Leistung, zusammen mit so wenig trivialen Vorängen wie der Bestimmung von Tonartenklassen, nicht eine bewußte Umgestaltung mit bedingt haben darf, kann oder soll, müßte erst noch bewiesen werden — und zwar durch detaillierte Betrachtung der Melodien, was man durch grobe und vage Umschreibung *grober* Züge vielleicht doch nicht so ganz gut zu tun imstande ist, d. h. wenn man die *grobe* Arbeit vielleicht doch den entsprechenden Fachleuten überläßt, die versuchen, auch die Ästhetik der Melodien zu erfassen und damit die stilistischen Unterschiede beider Überlieferungen.

Problematisch nämlich wird die Unverbindlichkeit der Konstatierung von Gleichheiten und Unterschieden der Fassungen hinsichtlich des Blicks nur auf Formeln und jeweilige Formelhaftigkeiten bzw. Individualitäten, wenn man, wie es unabdingbar ist, ins Detail geht, d. h. die Melodien einmal als Gesamtheiten, zum anderen aber auch noch als jeweilige Melodien ernst nimmt, und z. B. die in Pfisterers Beispiel, s. o., so entstellte Gregorianische Fassung mit der Altrömischen einmal etwas auf die einzelnen Gestaltungsmerkmale eingehend vergleicht; denn, daß auch die Melodien von Greg und AR — erstere in wesentlich stärkerem Maße — Gestaltungsmerkmale nicht nur im Groben aufweisen, wird deutlich, wenn man die überlieferten Melodien einfach einmal ernst nimmt (und nicht diejenigen die das tun, wie Emmy Hornby einfach als Ignoranten denunziert, die unfähig wären, Musik des 19. Jh. von der Choralüberlieferung des 10. und, soweit greifbar, des 9. Jh. zu unterscheiden; denn eines dürfte feststehen:

Auch die, übrigens noch von Ekkehardt IV von St. Gallen klar hinsichtlich ihres Wertes als Entscheidungsgrundlage bei Problemen (in der rein mündlichen Überlieferung) charakterisierte, adiastematische Neumenschrift gibt, soweit es für die Zeit eben möglich war, klare Hinweise auf die vom Komponisten gemeinte Melodiegestalt; und wer hier Anstoß am Gebrauch des Wortes *Komponist* nimmt, sollte vor der zu erwartenden a priori Verurteilung daran denken, daß dies die Formulierung von Hucbald gebraucht wird, und daß Verf. hierzu noch einige weitere Zeugnisse, nicht etwa neu, vorzustellen sich erlaubt hat: Hucbald erscheint wie auch schon Aurelian immer noch als vielleicht doch etwas vertrauenswürdigerer Zeuge als Treitler und EpigonInnen): Irgendjemand muß die Melodien ja so geformt haben, wie sie überliefert sind.

Der Anfang mit *E* wie im *Offertoriale triplex* angezeigt, liegt übrigens nahe, war hier aber nicht weiter zu überprüfen, auf *Tui sunt*:

The image shows two musical examples comparing the Altrömische (Altröm.) and Gregorianische (Gregor.) versions of a chant. Each example consists of two staves: the top staff for the Altrömische version and the bottom staff for the Gregorianische version. The lyrics are written below the staves.

Example 1: *Tu- i sunt cae- li*

Example 2: *et tu- a est ter- ra*

Die kompositorische Idee, die Gregorianisch nur selten gebrauchte „bewegte Rezitation“, der primitiv ornamentalen Wiederholung hier eines *torculus* zu ersetzen<sup>2</sup> durch eine melodisch charakteristische Bildung, tiefer *torculus* auf der unbetonten Silbe, ist mit der

<sup>2</sup>**Die Comm. *Signa eos* und der Grad an Ornamentierung in beiden Fassungen** Es ist klar, daß die historische Abhängigkeit einen solchen Ausdruck zunächst nur heuristisch verwenden lassen kann. Daß die Fränkische/Gregorianische Fassung etwa direkt die Altrömische als zu rezipierende Melodie vor sich gehabt habe, erscheint angesichts des angesprochenen Zeitabstands der jeweiligen Überlieferung nicht wahrscheinlich; wahrscheinlich ist aber bei so signifikanten Unterschieden, daß die Altrömische Fassung der ursprünglichen Vorlage näher steht, was übrigens nicht immer, d. h. in jedem einzelnen Detail einer Melodie der Fall sein muß.

Daß AR gelegentlich stärker ornamentiert erscheint, und somit die Frage gestellt werden kann, ob etwa AR, im gegebenen Fall, einfach eine stärker ausgezierte Fassung einer in oder von Greg, der Grundfassung der Melodien nächstehend, überlieferten Version, vielleicht sogar von Greg selbst, darstellen könnte, wird in der Comm. *Signa eos* besonders deutlich. Gleichzeitig kann diese, übrigens nur in vier *Sextuplex*-Hss. überlieferte Melodie aber auch verdeutlichen, daß eine solche einfache Relation nicht herzustellen ist:

The image shows a musical example comparing the AR (Altrömische) and Gregor. (Gregorianische) versions of a chant. It consists of two staves: the top staff for the AR version and the bottom staff for the Gregorianische version. The lyrics are written below the staves.

Lyrics: *Si- gna e- os, qui in me cre- dunt,*

haec se- quen- tur: dae- mo- ni- a e- i- ci- ent:

su- per ae- gros ma- nus im- po- nent,

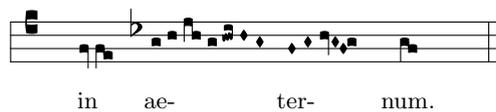
et be- ne ha- be- bunt.

Daß die Versionen dieser Communio verwandt sind, ist klar, bemerkenswert sind dabei Partien wie in der vierten Zeile des Zitats, auf *et bene*, wo der, gemeinsame, auffällige Durchgang durch den Ambitus insgesamt einer Sept identisch ist, nur in Greg anders verteilt erscheint als in AR. Hinzu kommt, daß AR wie auch an anderen Stellen dieser Communio stärker ornamentiert ist; aber schon hier reicht diese größere Tonzahl als Erklärung der Relation beider Melodien nicht aus. Greg macht den auffälligen Sprung bereits auf *et*, AR benötigt dazu *et bene*. Die tonräumliche Disposition von AR ist in dieser Zeile gegenüber der von Greg als unpassend zu qualifizieren: AR führt den tiefsten Ton, den Subton der Tonika, bereits auf *et bene* ein, wogegen Greg mit dem gleichen Ton — in St. Gallen *lang* — erst *et bene* singt; dies ist ein klarer Fall einer wesentlich besseren Funktionalisierung hinsichtlich der textlichen Syntax: Die Schlußzeile des Zitats wird in Greg den Wortgrenzen entsprechend in zwei, „tonal“ aufeinander bezogene Teile eingeteilt. Ob AR *et bene* initial, oder den betreffenden *torculus* doch (quasi) kadenziell versteht, ist nicht mehr zu rekonstruieren — klar aber ist, daß Greg die bekannte tonale Spannung, sozusagen von *ouvert/clos* syntaktisch sinnvoll nutzt.

So schön auch der ausgezierte Abstieg auf *et bene* in AR erscheint — Verharren auf hohem Ausgangston, dann der Abstieg, gesteigert im Terzsprung, ausgleichende Gegenbewegung im *porrectus* und nochmals die Folge *tonus ditonus* —, die Gliederung ist also in Greg sinnvoller;

eine nicht gerade neuartige Beobachtung.

Betrachtet man die parallelen Wendungen auf *habebunt*, fällt auf, daß beide Fassungen eine Art Motivwiederholung kennen, in AR ist dabei nur der Terzsprung von einer gewissen Markantheit, *Ga chchachaG GachahcGa* (es handelt sich um eine häufige Floskel, die auch auf verschiedener Tonhöhe erscheint, z. B. in der Comm. *Puer Iesus*, in der Comm. *Dico autem* auf *ab his* oder in der Comm. *Dico vobis* auf *agentem*, wie zu erwarten, kennt Greg hier keine Floskelgemeinschaft) — , Greg dagegen gestaltet „symmetrisch“ (dem Quilisma dürfte hier gestaltmäßig eine gewisse Bedeutung zukommen), geht allerdings in der für Greg eben typischen Entwicklung von Relationen zu einer übergeordneten Linie vor: *Gahcahcha GahaGa aG* (Quilisma durch *ḣ* bezeichnet), d. h. die jeweiligen Höchsttöne werden skalisch „reduziert“, bei gleichbleibendem Ausgangston, so daß die Kadenzwendung dann als weitere, eben auch tonräumliche Reduktion erscheint — eine vergleichbare Wendung findet man zu Ende der bereits oben erwähnten Antiphon für die Comm. *Diffusa est gratia*:



Die Wiedergabe erfolgt, so weit möglich, nach der Notation von St. Gallen — diese kennt auch hier, wie man aus der Opposition von Punkten und Diapunkten ersehen kann, die Beschleunigung der melisch gleichen Bewegung, auch das Quilisma dürfte hier gestaltmäßige Funktion haben, nämlich in Bezug zum erst fehlenden *b*, die Reduktion des Ambitus in der jeweiligen musikalischen *syllaba* ist klares Prinzip (AR hat hierfür kein Pendant, ein Zeichen für die Rezeption von Greg durch oder in AR?). AR kennt diese sinnvolle tonräumliche Disposition nicht — wo gibt es das überhaupt in AR, wäre zu fragen —, AR kennt nur die Reduktion der Tonzahl pro musikalischer *syllaba*; Greg ist also sinnvoller gestaltet — AR könnte hier, wenn man unbedingt AR aus Greg ableiten wollte, nur als „Zersingen“ interpretiert werden.

Geht man eine Zeile weiter nach oben, *super ... imponent*, so wird man einen Grund dafür finden, daß Greg den Höchstton, *d* im Schlußabschnitt nur einmal berührt, sozusagen als Anbindung (auf *et*): Die Relation der beiden letztzitierten Zeilen ist in Greg durch tonräumlichen Kontrast bestimmt: *super aegros* ist und bleibt gegenüber AR deutlich in Hochlage. Auch AR kennt diese Disposition, „stört“ aber ihre Wirkung durch Abschluß des Abschnitts auf der Tonika — der Effekt des Erreichens der Tonika am Schluß ist in Greg durch die Disposition eine Überraschung: In Greg wird die Tonika erst im Schlußabschnitt erreicht. Natürlich könnte man diesen deutlichen Unterschied damit begründen wollen, daß AR schon durch die mittelalterliche Forderung nach Schlußbildungen/Kadenzten möglichst auf der Tonika bestimmt sei. Allerdings wäre die Erfüllung dieses Postulats in der Melodie von AR nur sehr eingeschränkt feststellbar, kann also wohl nicht vorausgesetzt werden. Es fällt aber doch auf, daß Greg auch auf *haec sequentur* und im Folgenden sozusagen systematisch auf den Partialkadenzten die Tonika nicht erreicht; diese tritt wie gesagt erst zum oder als Ende auf.

Man könnte natürlich AR als Ornamentierung des in Greg erhaltenen Gerüsts erklären wollen, denn AR ist zu Anfang tonreicher — was man damit aber nicht erklären könnte, ist die ange-

sprochene andere Gliederung bzw. Verteilung der Melodieteile auf die Silben; unerklärlich wäre bei einer solchen Annahme — der angeblichen Abstammung AR aus Greg bzw. der Bestimmung von Greg als ältere Version —, daß nur Greg die geschilderte „Symmetrie“ komponiert: Wäre es nicht eine ganz vernünftige These, daß Greg hier sekundär „vereinheitlicht“, eben durch die „symmetrische“ Relation?

Solche Fragen stellen sich auch bezüglich der anderen Zeilen des Zitats: AR ist insgesamt tonreicher, aber nicht einfach als Ornamentierung von Greg bzw. einer in Greg auf „ursprünglicherem“ (man beachte die der grammatischen Scheußlichkeit entsprechenden Anführungszeichen) Niveau erhaltenen Melodie: Sicher kann man die Gestaltung von *daemonia eicient* in AR als Ornamentierung des in Greg weniger ornamentierten (gleichen) Gerüsts sehen, Man wird wohl die Rezitation auf der *tuba d* als Gerüst ansehen, Greg verwendet nach Initium und Rezitation in Vorbereitung bzw. Gestaltung der „Viertelkadenz“ (immerhin Doppelpunkt als Interpunktionszeichen) die Akzentvorbereitung, und dann auf *eicient* den Akzent, der sich, was als einfachste Ornamentierung des Rezitativs auffällt, als bewegtes Rezitativ fortsetzt, der Abschluß des Rezitativs wird damit etwas hervorgehoben.

Greg bleibt aber gestaltnmäßig sozusagen in minimalem Rahmen — ist das eine notwendige Voraussetzung für die These, daß Greg die ältere, vielleicht sogar genetisch ursprüngliche Fassung wiedergibt? ist die Vereinfachung und Konzentration auf gestaltnmäßig markante Stellen als sekundäre Gestaltungsmöglichkeit mit Sicherheit auszuschließen, sozusagen als absolut gegebene a priori Voraussetzung musikgeschichtlicher Relationen?

AR dagegen, abgesehen von der anfänglichen Rezitation auf *c* — nur zu einer Greg entsprechenden Zweiteiligkeit? — ornamentiert sehr auffällig, nicht nur mit Trillerfigur, sondern auch durch tonräumliche Erweiterung. Man könnte eine Steigerung der Anregung von Greg bzw. der in Greg erhaltenen gemeinsamen Vorgabe sehen — womit natürlich niemand weiß, wann eine solche, potentielle, Ornamentierung in AR entstanden sein könnte. Bemerkenswert ist, daß sowohl Greg wie AR hier als obere Grenze den Hochton *e* kennen.

Daß man hier AR als Ornamentierung, und damit, vielleicht, neuere Version der in Greg eher erhaltenen gemeinsamen, älteren Vorgabe ansehen kann, ist klar — abgesehen vielleicht von der anfänglichen Rezitation auf *c*, wobei die Ornamentierung von AR nicht ganz klar macht, was denn der Rezitationston ist, *c* ist in AR durchaus denkbar. Daß Greg die Fassung von AR, bzw. eine dieser entsprechende gemeinsame Vorgabe reduziert haben könnte, ist nicht auszuschließen, aber, angesichts der Langweiligkeit des bewegten Rezitativs auch nicht gerade wahrscheinlich. Natürlich ist immer, jeweils im individuellen Fall, hier also einer bestimmten Stelle, denkbar, daß für einmal Greg die ältere Version erhalten hat. Wann, es sei wiederholt, AR, in einem solchen Fall, seine Ornamentierung hinzugefügt haben könnte, ergibt sich daraus aber nicht.

Ein besonders auffälliges Merkmal der Melodiegestalt in Greg ist einmal der plötzliche Sprung zum Höchstton *g* auf *in me credunt*, zum anderen, daß diese auffällige Wendung wiederholt wird, auf *super aegros*, in zwar nicht völlig verschiedenem, aber doch weder syntaktisch, noch melodisch direkt vergleichbarem Kontext. AR hat nur beim zweiten Auftreten eine Art Parallele, nämlich ein nach oben führendes Melisma, auf *aegros*, wogegen ihr erstes Auftreten klar keine Parallele in AR hat. Auf *aegros* begegnet in AR eine Repetitionsfloskel, *c dfed cdfed* (die erste *neuma*

silbisch auf zwei Silben verteilt), also eines der für AR typischen Ornamente (die vergleichbare Stelle in Greg am Schluß hat wie gezeigt wesentlich andere Merkmale). Eine Ableitung einer der beiden Fassungen von der jeweils anderen an eben dieser Stelle erscheint nicht möglich. Auch die jeweilige Gesamtsituation ist zu verschieden, bei vergleichbarem Ambitusgerüst: Greg rezitiert zu Anfang auf *d*, mit Akzentvorbereitung auf *signa*, Ornament, wie vor Halbschluß, *eos*, und schließt ab mit einer Art Kadenz (nicht *pressus*), auf *in me* — der tonale „falsche“ Ton ist sicher wichtig, in Relation zu dem was folgt — der Gesamtabschnitt schließt auf *tuba d*, sozusagen korrekt. Nur die angeführte Stelle auf *credunt*, fällt auf, wobei auch der Schluß nicht ganz trivial gestaltet ist (*ed dh d*).

AR hingegen beginnt mit initialer Wendung und Ornamentierung jeder Silbe, die in Greg nur rezitiert wird, dabei könnte man auch für AR eine Art Kadenz auf *in me* sehen — dann aber wird der Gegensatz zu Greg so groß, daß eine Verbindung nicht möglich erscheint. Könnte es also nicht möglich sein, daß hier Greg sekundär der Melodie einen Höhepunkt gegeben hat, und daß Greg diesen auffälligen Effekt ebenfalls sekundär einer Wendung „aufgezwungen“ hat, wie sie AR auf *aegros* überliefert?

Selbst in dieser Melodie, die in Greg doch deutlich einfacher gestaltet ist als in AR, und das bei eindeutig gleichem Gerüst, begegnen sozusagen Widersprüche, die nur erklärbar sind, wenn man beiden Fassungen die Möglichkeit zugesteht, selbständig redaktionelle Veränderungen eben an einem solchen gemeinsamen Gerüst, also einer gemeinsamen Vorlage durchgeführt zu haben. Natürlich würde hier der Adept der strikten *oral tradition* Lehre von der totalen Vagheit der Melodien in Hinblick auf ihre Gestalt, den Einwand erheben, daß man solche Unterschiede nur als moderner Hörer als solche sieht — müßte sich dann aber immerhin dem Einwand stellen, daß die Zeitgenossen des Komponisten dieser Comm. wohl keine generell andere musikalische Gestaltbildungsfähigkeit gehabt haben als der moderne Hörer oder Musiker, woraus folgt, daß so markante Wendungen wie die auf *aegros*, wenn sie identisch wiederholt werden (können), als Melodiegestalten bewußt gewesen sein müssen.

Wenn diese Wendung also nur in Greg, nicht aber in AR erscheint, wird man feststellen müssen, daß die Niederschrift der Melodien in eben der Form, wie sie niedergeschrieben überliefert werden, kein *lapsus* der Musikgeschichte darstellen muß, sondern sich aus der vorauszusetzenden Konstante menschlicher musikalischer Gestaltbildungsfähigkeit ergibt: Die Wendung *e ggde ed dh d* auf *credunt* wie die *e ggde e* auf *aegros* in Greg ist nicht so vage, daß sie nicht so wie notiert gemeint gewesen sein sollte. Auch der Abstieg, die Sequenz auf *haec sequentur* in Greg ist doch nicht zufällig, auch wenn die einzelnen musikalischen *syllabae*, nach Guido, nicht „symmetrisch“ aufeinander bezogen sind, sind sie das doch ambitusmäßig, auch damit ist AR nicht vergleichbar. Auch wenn Greg hier an einigen Stellen der älteren Version näher stehen sollte, fällt z. B. doch auch auf, wie Greg in der 2. Zeile des Zitats strikt auf den Ton *G* verzichtet, den AR immerhin dreimal erklingen läßt, also deutlich als Bezugston verwendet; daß das nur Zufall ornamentaler Weitschweifigkeit von AR gewesen sein soll, d. h. daß mit Sicherheit auszuschließen ist, daß Greg hier bewußt, nämlich mit dem tonalen Effekt arbeitend, „reduziert“ haben könnte, dürfte kaum eine sichere a priori Annahme darstellen.

Es fällt ebenso auf, daß, für einmal, Greg auf *haec sequentur* melismatischer ist als AR, warum

für den Gregorianischen Stil charakteristischen Ökonomie, hier einmal in Hinblick auf das Auftreten tiefer Lage sowie der Begrenzung von Melismatik, vereinbar — natürlich erscheint der *torculus* hier gestaltmäßig als ganz andere melodische Gestalt als die primitive rezitativische Floskelwiederholung; hier nicht von einer stilbestimmten Überarbeitung zu sprechen fällt nicht leicht.

---

sollte AR gerade an dieser Stelle entsprechend reduziert haben, wenn die Urfassung hier in Greg wiedergegeben würde — es liegt hier keine verschiedene Verteilung auf die Silben vor, sondern ein melodischer Unterschied. Wenn man auch keine der Fassungen jeweils von einander ableiten, d. h. rationale Gründe für eine Veränderung der einen in die andere Fassung finden können wird, so bleibt zu bemerken, daß Greg nicht unsystematisch den „Superton“ *a* der Tonika hier deutlich als Zielton des Binnenabschlusses setzt (die Zäsurfunktion wird auch durch den folgenden Anschluß klar), wogegen AR nicht klar macht, ob etwa *daemonia* als eine Art Kadenz auf der Tonika gemeint ist — wieder scheint Greg hinsichtlich der syntaktischen Gliederung klarer zu sein als AR: Die Tonrepetition zwischen dem Schlußton und dem folgenden Initium auf *daemonia* in Greg ist jedenfalls ein klarer Hinweis darauf, daß der syntaktische Doppelpunkt in Greg ernstgenommen wird.

Und damit wäre es nicht undenkbar, daß Greg hier eine AR nächststehende Version verändert hat: Die Betonung des Tons *c* nach der Fortführung des vorausgehenden hohen Rezitativs auf *haec sequentur*: und die „Veränderung“ gegenüber AR auf *sequentur*: ist deutlich auf die „Viertelkadenz“ auf *a* bezogen, wogegen AR keine solche Klarheit erkennen läßt, sondern eher eine Rezitation auf *c* ornamentiert (z. B. Akzentnutzung durch ornamentierten vorangehenden Tief-ton).

Daß Greg — eventuell — an anderen Stellen eben dieser Comm. vielleicht ältere Gestalt gegenüber AR bewahrt, ist damit nicht ausgeschlossen — wer die Vorstellung hegt, daß die Melodien keine Individuen seien, dürfte sich die Melodien nicht angehört/angeschaut haben. Als einzige plausible Lösung dieser Relation von Parallelität des Gerüsts und Verschiedenheit sozusagen der Ausführung bleibt auch hier nur die Annahme, daß beide Fassungen eine gemeinsame Wurzel haben, sich aber jeweils z. T. sehr verschieden entwickelt haben. Die Floskelhaftigkeit von AR ist auch hier bemerkenswert. Die Individualität gerade der Wendung von Greg auf *aegros* sowie das identische Erscheinung der gleichen Wendung davor nur in Greg — eine interne *Parallelenangleichung* oder *Vereinheitlichung*? — ist unverkennbar. Vielleicht sollte man auch beachten, wie Greg sorgfältig den Ton *c* auf *Signa eos, qui* vermeidet, der dann aber eine „Viertelkadenz“ auf *qui in me* ausmacht, wogegen AR nur Rezitation auf *e* kennt, mit Akzentbeachtung auf *me*. Auch solche Merkmale sind nicht voneinander, in welcher „Richtung“ auch immer, ableitbar.

Diese kurzen Bemerkungen zu einer Melodie, die in ihrer stärkeren Ornamentiertheit in AR das Modell einer sekundären „Bearbeitung“ von Greg in AR zu stützen scheinen könnte, weisen klar darauf hin, daß eine solche Relationsthese mit den jeweiligen Melodiegestalten nicht vereinbar ist. Methodisch wäre also, was hier nur anzudeuten ist, eine systematische vergleichende Gegenüberstellung aller parallelisierbaren Melodieversionen notwendig, zur Entwicklung rationaler Kriterien allein schon der Relation der Formen beider Fassungen, ehe man sinnvoll „genetische“ Thesen aufstellen kann.

Betrachtet man noch, was man tun kann, vielleicht sogar tun sollte, die im *Graduale Triplex* leicht zugänglichen Aussagen der rhythmischen Notationen, so fällt auf, daß in beiden Hss. ein Zusatzbuchstabe deutlich den Hochton des *torculus* hervorhebt, nämlich ein *t*, das in St. Gallen mit einem *c* für den Anfang sozusagen korrespondiert; außerdem handelt es sich um einen runden *torculus*, d. h.: Auch der Schlußton des *torculus* soll kurz sein. Quisquilien? O nein: Man muß die betroffenen Töne beachten, dann fällt auf, daß die Melodie nicht mit der Tonika beginnt, 4. Ton bzw. II. *plagalis*, sondern mit dem Halbton über der Tonika, so daß hier auch noch ein „tonaler“<sup>3</sup> Ausdrucksfaktor wirksam ist: *F DED F* ist gemeint; man hört klar die typische Umspielungswendung der die Tonika „umgebenden“ kleinen Terz.

Das Gleiche bestimmt übrigens auch die Schlußwendung auf *caeli*, auch da Einleitung des Schlußtons, tonal adäquat wird die deutliche syntaktische Zäsur mit der Tonika abgeschlossen, durch diese kleine Terz, der dann noch ein Ausschwingen des erreichten Schlußtons folgt. Die reine Diatonik der Altrömischen Fassung auf der gleichen Schlußsilbe läßt zumindest keine solche klare Betonung des Schlußtons als Tonika auch durch die melodische Gestalt erkennen. Deutlich ist auch der Unterschied hinsichtlich der Verwendung von melodischen Höhepunkten auf der sozusagen einfachsten Ebene von Extremtönen: Die Altrömische Fassung erreicht auf *caeli* den gleichen Hochton, den sie bereits auf *caeli* erreicht hat; demgegenüber befließigt sich die Gregorianische Fassung einer deutlich hörbaren oder erlebbaren Ökonomie im Umgang mit einem solchen Hochton, auf *caeli* wird er nicht mehr erreicht, so daß nur *caeli* den bisher melodisch erreichten Hochton trägt, zwar ausweislich der rhythmischen Notationen nur kurz, aber doch deutlich hörbar. Dies einfach als irgendeine Art des unbewußten Zersingens einer ursprünglichen, AR wahrscheinlich (in wesentlichen Teilen) näher stehenden Fassung zu verstehen, verbietet die Tatsache, daß man *caeli* betont, also der Höchstton auch auf die Hauptbetonung kommt<sup>4</sup>.

Und soll man die Wendung auf *et tua* in der Gregorianischen Fassung nicht mit dem Anfang von *Tui sunt* vergleichen dürfen, alles nur Zufall? Was der Komponist tut, ist so auffällig, daß man über solche Parallelen nicht einfach hinweghören kann: Nur der *torculus* auf *tua* wird verändert, mit dem Effekt, daß nicht mehr *E*, sondern *F* als Zielton erscheint; und dieser Eindruck wird durch den Anfang von *est* auch noch bestärkt, denn hier findet man wieder die „Umspielungsterz“, diesmal aber auf den Ton *F* bezogen,

<sup>3</sup>Um „Mißverständnissen“ vorzubeugen: Verf. ist sich bewußt, daß, insbesondere *harmonische, Tonalität* nicht auf den Choral anwendbar ist; was aber zu beachten ist, ist das Bemühen der Theorie, praktisch der Tonare, um korrekte Tonalitätsbestimmung und Einordnung, natürlich im Sinne der *finalis*Lehre, die hier unter der Voraussetzung des Kontextverstehens als *Tonalität* aufgerufen werden soll.

<sup>4</sup>Womit übrigens keine semantisch rhetorische Interpretation, Hervorhebung des Wortes *Himmel* gemeint sein soll, wie oben angesprochen, ist nicht klar, ob die deutsche Art der semantischen Betonung durch das sprachklangliche Mittel der Heraushebung des Akzents, für diese Musik wirklich gültig ist: Hier reicht die Erkenntnis, daß alle anderen Wörter des Satzes eher enklitisch zu bewerten sind.

der Ausgangsbasis des folgenden Abschnitts wird. Die Altrömische Fassung läßt eine entsprechende Deutung, insbesondere den Bezug zum Anfang nicht zu, warum auch, wenn sie den Anfang, wie dann auch die Rezitation auf *plenitudinem* wieder mit der Floskel ausführt: Die Wendungen haben viel weniger etwas, was man als gestaltmäßige Bedeutung der einzelnen Neumen beschreiben könnte.

Die Wendung der Altrömischen Fassung auf *est* ist als Vorbereitung des Akzents auf *tērra* sehr effektiv, ein Sextsprung, wie er für Gregorianische Melodik nicht gerade charakteristisch zu sein scheint: Betonung des Ausgangstons *G* durch *porrectus* und anschließend, sich beschleunigende Skalenbewegung<sup>5</sup> als Quintbewegung nach unten, und dann der Sprung zum *a*, also eine Sext, dies ist ein musikalisch aufregender Effekt, der nicht leicht zu überbieten ist — man findet skalische Quintgänge nach unten recht häufig (vgl. etwa im Off. *In te speravi* im 1. Versus auf *faciem tuam super*), allerdings offenbar nur sehr selten einen Anschluß der folgenden Neumen eine Sext höher (vgl. etwa im Off. *Iubilate Deo universa terra* auf *venite et audite et* findet man einen Quartsprung nach oben nach der Skala). Natürlich muß man auch fragen, ob AR diesen Abstieg und anschließenden Sprung gestaltmäßig und nicht ornamental versteht, denn syntaktisch ist hier ein so deutlicher Einschnitt ausgeschlossen, d. h. syntaktisch bewußt eingesetzt ist die Gestaltung nicht erklärbar, wogegen Greg eine übergeordnete skalischen Linie zum Akzentton durch eine Reihung von *climaci* hinaufführt, also einen die Silben und Wortgrenzen überschreitenden Gesamtverlauf komponiert.

Die Gregorianische<sup>6</sup> Version leitet zunächst wie gesagt den Ton *F* als neue Basis ein, um dann in den genannten vier *climaci* gegenläufig und gestalthaft verfestigt den Aufstieg zum höchsten Ton des Abschnitts zu „bewältigen“, *FED GFE aGF GFE E*. Daß

<sup>5</sup>Was soll wieder *sich beschleunigend* bedeuten; nichts anderes als der Versuch einer Beschreibung des Effekts der Tonwiederholung auf *F*, der dann die reine Skala nach unten angeschlossen wird.

<sup>6</sup>Warum soll man nicht die eingebürgerten Bezeichnungen belassen? Daß Stäbleins Argumentation auch von der Seite der literarischen Quellen und der Bedeutung der Musiktheorie her in vorliegender Literatur schon länger als unhaltbar qualifiziert wurde, ist Pfisterer wie zu erwarten entgangen; nur wurde auch da keine terminologische Änderung versucht: Der Kontext ist so klar, außerdem muß man doch beachten, daß die Fränkische Fassung spätestens — aber auch nicht viel früher, Aurelian sagt nichts davon — seit Notker als *Gregorianisch* bezeichnet wurde, Hartker schließlich dürfte davon wie Ekkehard völlig überzeugt gewesen sein; von was? Von der Autorschaft Gregors d. Gr. Und man wird E. Jammers da zustimmen dürfen, wo er sagt, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, S. 106: *Beide Choralarten haben als Gesänge der gregorianischen Liturgie ein gewisses Recht auf den Namen 'gregorianisch', und es würde zur unheilvollen Verwirrung führen, wollte man die bisherige Gregorianik umbenennen*. Auch im bekannten Vers *Gregorius Praesul* findet sich ein Hinweis auf Gregor, ohne daß damit der Zusammenhang so klar wäre wie bei Hartker; Hartker allerdings erscheint als wichtigere Quelle als Pfisterer, und Hartkers Vorstellung wäre doch eher zu beachten, von Autoren wie Elias Salomo ganz zu schweigen.

dies eine musikalisch interessantere, effektvollere Gestaltung des Höhepunkts darstellt als die Altrömische Fassung, kann diskutiert werden; daß sie aber eine viel originellere Idee darstellt, wenn man die Gestaltung des Melismas auf *terra* in der Altrömischen Fassung betrachtet, dürfte klar sein; auch hier übrigens die für den Gregorianischen Stil so charakteristische Ökonomie im Umgang mit Extremtönen (jeweils natürlich lokale Extrema): Die Altrömische Fassung umspielt den Hochtton und erreicht ihn dabei dreimal, die Gregorianische Fassung nur einmal, auch wird er nicht floskelhaft umspielt, sondern durch klar erkennbare, geradezu motivische Gestalteinheiten als Höhepunkt einer übergeordnet Linie einmal, gedehnt, wie die rhythmischen Notationen sagen, erreicht, und dann sofort wieder verlassen; natürlich auf die Tonika gerichtet (der höchste Ton, *c*, wird dann nur einmal, auf *eius tu fundasti* erreicht (vielleicht ein Fingerzeig für SemantikerInnen).

Auch die Zurückhaltung gegenüber der in der Altrömischen Fassung anzutreffenden Verwendung des Tiefsttons *C* in der Gregorianischen Version ist beachtenswert: AR verwendet ihn kurz danach, sehr effektiv zur Steigerung des auf *orbem* erreichten nächsten Hochttons, wieder *a*, indem vor dem Quintsprung sozusagen ausgeholt wird, nach unten. St. Gallen bringt den gleichen schnellen „Hochsprung“ als initiale Wendung auf *orbem*, verzichtet aber auf den Tiefstton. Dies könnte man in beiden Fällen als Zufall bezeichnen, also als durch den historischen Abstand beider Fassungen eben entstandenen, nicht näher zu erklärenden Unterschied. Bemerkenswert bleibt aber doch einmal, daß St. Gallen die Umgebung von *terra* durch vier *climaci* gestaltet, regelrecht eine übergeordnete Linie durch kleinere bzw. aus kleineren *neumae* gestaltet, wobei der Ton „gestört“ hätte, zum anderen aber, daß die Gregorianische Fassung den Tieftton auch einmal gebraucht, auf *et plenitudinem*, wo die Altrömische Fassung ihre rezitativische Floskel auftreten läßt: Die strikte Ökonomie der Extremtöne ist also auch hier gewahrt, bzw. es liegt eine andere tonräumliche Disposition vor: Der Tiefstton wird in Greg in genau dem Abschnitt erreicht, in dem auch der Höchstton erreicht wird — alles nur Zufall und keine kompositorische Absicht?

Es geht weiter:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melisma on the word 'terra'. The AR staff has a more complex melisma with multiple peaks, while the Greg staff has a simpler melisma with a single peak. The lyrics 'or- bem ter- ra- rum,' are written below the Greg staff. There are two 't' marks above the Greg staff, indicating the position of the peaks.

Auch der Anschluß ist, bei aller Parallelität charakteristisch durch die Ökonomie der Extremtöne, *a* wird in Greg genau wie *D* nur jeweils einmal erreicht; die vielgebrauchte Floskel in AR auf *orbem* entspricht genau dem Gerüst, das auch Greg kennt — allerdings ist die Entsprechung in Greg nicht etwa typisch im Sinne einer Formel: Im Off. *Exaltabo* findet sich die Floskel in AR mehrfach, z. B. auf *super* oder im 1. Vers auf

*descendentibus*, ohne daß Greg eine der hier auf *orbem* vergleichbare Bildung zeigte: AR nutzt Floskeln, was natürlich auch eine gegenüber einer Urfassung sekundäre Entwicklung sein könnte — die Annahme, daß AR keine eigenständigen Entwicklungen kennen könne, wäre angesichts der späten Zeit der Notierung unhaltbar. Zu einer gegenseitigen genetischen Abhängigkeit beider Fassungen sagt dies nichts. Daß allerdings grundsätzlich die Ersetzung von Floskeln durch individuelle Wendungen, wie es den (gegenüber AR) weiterreichenden Verlaufsplanungen von Greg entspricht, nicht sekundären kompositorisch redaktorischen Entscheidungen entsprungen sein könnten, sondern nur „umgekehrt“ Verflokelungen individueller Formung Zeichen späterer Entstehung sein müßten ... ist wohl nur als individuelle offensichtlich methodische a priori Entscheidung von Pfisterer verständlich, nicht aber als Grundlage einer Erörterung der Relation von AR und Greg.

Auch die folgende Silbe ist in AR nur etwas mehr ornamentiert, dann allerdings werden die Fassungen deutlich verschieden, einmal hinsichtlich des Extremtons, zum anderen hinsichtlich des Schlußtons der Neume, Greg bereitet deutlich, nämlich durch motivische Wiederholung, den Halbschluß auf dem Supertonikaton *F* vor:  $\underline{F} \text{ GFFE } \underline{E} \text{ GFFE } \text{FFF}$  — diese motivische Wiederholung nicht als solche hören zu wollen, vielleicht unter der Annahme, daß die Sänger der Zeit, also auch der Komponist der Melodie, solche Parallelen hätten gar nicht bemerken können, weil das nur die *Philologenweisheit* (von M. Haas) so sehen könne, dürfte angesichts der Betonung des „falschen“ Schlusses *F* durch *strophicus* eine abwegige Annahme sein, die zudem durch die Identität der Neumengliederung von vornherein als unzutreffend gekennzeichnet wird.

AR umspielt ornamental den Ton *F*, danach wird ersichtlich der Ton *E* als Halbschlußton „angesteuert“, nämlich durch Umspielung der Terz *D - F*. Dabei fällt auf, daß auch AR hier mit dem Superton der Tonika endet — bei gleicher Kontur entscheidet AR also eine *finalis* um einen Ton tiefer als Greg; ein möglicher Hinweis darauf, daß auch in Greg grundsätzlich eine andere Tonalität möglich gewesen wäre, daß also durchaus die tonale Klassifikation hier einen Eingriff eben tonaler Art getroffen haben könnte. Man darf nun fragen, was die trillermäßigen Ornamentierungen in AR als Ableitungen der so klar motivischen (natürlich nicht im Sinne *motivischer Arbeit* verstanden) Anlage, also als ihre genetische „Folge“ auszeichnen könnte oder sollte: Der Terzsprung in AR vor Schluß, *FGF D FEF...*, entspricht zwar intervallisch genau dem Terzsprung *EG* in Greg auf *terrarum*, nur ist dieser Terzsprung von der Gesamtanlage begründet — man beachte die rhytmischen Romanusbuchstaben nach Metz! —, wodurch die sozusagen „umgekehrte“ *overt-clos* Struktur, also die oben so bezeichnete motivische Gestaltung zusätzlich als ganz bewußt so geformt verdeutlicht wird. D. h. Greg erweist sich auch hier als deutlich stärker kompositorisch auf längere Abschnitte hin konzipiert als AR mit seinen Floskeln — warum sollte AR, modulo der Verschiebung um einen Ton nach unten (hinsichtlich der gemeinten *finalis*) denn bei einer Rezeption gerade diese auffällige „Symmetrie“ nicht rezipiert haben, wenn AR — angeblich — schon von Greg abstammen „soll“; und warum soll nicht umgekehrt Greg aus einer vag ornamentalen Vorgabe, wie sie AR repräsentieren dürfte, eine solche, doch nicht unauffällige motivische Planung redigierend komponiert haben?

Ganz absurd dürfte diese Frage vielleicht doch nicht sein, wenn man nicht schon vorher alles wissen sollte. Verf. muß bekennen, daß ihm ein solches a priori Wissen fehlt. AR jedenfalls müßte bei der erstgenannten These, AR aus Greg, womöglich noch direkt rezipiert, eine geradezu unerklärliche Unmusikalität der rezipierend zersingenden Römischen *cantores* belegen: Die gemeinte Korrespondenz in Greg ist, es sei denn für Menschen mit besonderer *Philologenweisheit*, in jeder Hinsicht, Form wie Notation und Rhythmik, eindeutig<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Natürlich ist sich Verf. bewußt, daß derart eingehende, zudem noch mühsame Einzelbetrachtungen ebenso wie der Versuch einer ebenso eingehenden Erörterung vorgetragener Thesen in einem Fach wie Musikwissenschaft höchst unangemessen sind, wo es um die Darbietung neuer Thesen und kreativer, nicht notwendig zur Erkenntnis beitragender eigener Vorstellungen geht. Dennoch scheint ihm der Vorgang der Rationalisierung der Musik, der von der Rationalisierung des liturgischen Gesangs, d. h. seiner Klassifizierung als Teil der *musica instrumentalis* ausgeht, hinsichtlich der Sonderentwicklung der abendländischen Kultur zu bedeutsam, um einfach nur irgendwann irgendetwas zu äußern, ohne zu versuchen, die Probleme ihrer Wichtigkeit, d. h. musikhistorischen Relevanz gemäß zu behandeln; auch wenn dies sicher unpassend für Musikwissenschaft als Fach sein dürfte, als Fach, das sich der Forderung nach Brauchbarkeit für aktuelle Bedürfnisse zu stellen hat, sich nicht etwa mit so „altem Zeug“, und das auch noch gar kompetent, herumzuschlagen hat, weshalb die Abschaffung von Lateinkenntnissen als Voraussetzung für das Studium dieses Faches in Heidelberg als Ausweis der besonderen Elitestellung des Faches an einer durch den Rektor Eitel als Elite repräsentierten Exzellenzuniversität ebenso folgerichtig ist wie die Ausmerzung des Faches *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* durch eben diesen Rektor zugunsten von Freiheitsforschung und ähnlichen Mode- bzw. Eliteerscheinungen. Offenbar war dabei, das Nichteinhalten einer rektoralen Zusage an einen Erzbischof einbegriffen, die Tendenz wirksam, die der Rektor z. B. schon bei H. Löns finden konnte, der, wie aus seiner Unbildung zu erwarten, (ebenfalls?) die Karolingische Kultur verabscheut: „... *Alles, was ich von dem Manne gehört habe, spricht für ihn. Er hat den Mut gehabt, eine Schrift herauszugeben, in der er den Unwert der karolingischen Zivilisation für uns nachweist. Wir ... haben ihm damals ein Horüdotelegramm geschickt und noch eins, als ihm die hochwohllöbliche Behörde in ihrer Eselhaftigkeit den Geschichtsunterricht abknöpfte, damit er nicht mehr in der Lage sei, gegen die Verherrlichung des Schlachterkarls und seines edlen Filiusses Lous des Frömmers anzuarbeiten ...*“, H. Löns, *Das zweite Gesicht*, Kap. *Das Stapelienbild* — immerhin, statt einfach Schriften zu veröffentlichen, wird jetzt gehandelt, welch ein Fortschritt universitärer Bildung!

Die Entscheidung, als Ausweis ganz besonderer wissenschaftlicher Exzellenz durch Aufhebung des Faches *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* von vornherein universitär den Zugang zu der von Löns so „fachkundig“ verteufelten Kulturepoche nebst ihren Nachfolgern in Heidelberg endgültig zu verhindern, hätte sicher ebenfalls ein Glückwunschtelegramm des *Heidedichters* hervorgerufen: Er könnte sich aber doch noch freuen, daß nicht nur in den Propagandawendungen von *Karl dem Sachsenschlächter* oder *Karl dem ersten Ultramontanen* sein Geschichts(un)verständnis wieder rezipiert wurde (von einem in Heidelberg promovierten gehie denkbahinderten Politiker, wenn man so etwas so nennen kann), sondern auch noch lange

Man kann aber auch erleben, daß, wie bereits angesprochen, Greg hier ganz anders als die AR die tiefe Lage des Abschnitts *et plenitudinem ejus* gestaltet, durch buchstäblich einmalig tiefes Initium, deutliche Verlagerung der Haupttöne, auf *F* und *D* — die Gestaltung von *ejus* erscheint geradezu als gewaltsame Konzentration der melischen Bewegung auf diese beiden Töne, wogegen AR hier recht wirkungslose Floskeln, Umspielungen gestaltet — Greg konzentriert tonräumlich den Abschnitt von *et ... ejus* auf die tiefste Lage:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a four-line staff structure. The AR staff contains a melodic line with various note values and rests, starting with a square note on the top line. The Greg staff contains a much lower melodic line, starting with a square note on the second line. Below the Greg staff, the text 'et plenitudinem' is written, with the notes corresponding to the syllables: 'et' (square note on second line), 'ple-' (square note on second line), 'ni-' (square note on second line), 'tu-' (square note on second line), 'di-' (square note on second line), and 'nem' (square note on second line).

Hinsichtlich der tonräumlichen Disposition ist dieser Abschnitt in Greg klar auf die folgende Tieflage, mit Schluß auf dem Subton der Tonika, *D*, konzipiert, er erreicht nicht mehr die Höhe des vorangehenden Abschnitts, geht aber wenigstens kurz bis zum Subton, *C*, des Schlußtons — und wer die „tonale“ Spannung zwischen dem Schluß auf *ejus* und dem auf *E* nach dem auffälligen Aufstieg auf *tu* nicht wahrnehmen will, sollte sich wenigstens die rationale Notierung der Melodie betrachten: *DEC* zu Anfang des Abschnitts (in Greg) ist natürlich als die bekannte Umspielung anzusehen. Greg wiederholt keine *neumae*, sondern variiert — dies in Hinblick auch auf AR — deutlich, daß keine „motivischen“ Beziehungen bestünden, kann aber auch nicht gesagt werden: Nach dem *torculus DEC* folgt, wie oft in Greg, sozusagen die intervallische Verschiebung *DFE*, die Terz zu Anfang, nicht zu Ende der *neuma* — hier wird man von einer Übereinstimmung des elementaren Formteils mit seiner notierenden Neume sprechen können. Klar wird hier jetzt der Rezitationston *E*, die Tonika, umspielt — warum soll oder darf man solche Bewegungen nicht als zielgerichtet erleben und deuten dürfen? Diese Rezitation auf *D/E* wird nur unterbrochen durch die Nutzung des Akzents: Hier wird der vorangehende *torculus* doch offensichtlich sequenziert (die Neumenschreibung im Gradualbuch ist hier etwas verwirrend); soll man ausschließen, daß hier eine Reaktion auf die vorangehende Situation vorliegt: *DFE E* zu *EGF G*? und das nur, weil man, von strikter Oralitätsdogmatik her derartige Korrespondenzen im Choral gar nicht haben darf — weshalb man sie auch nicht sehen, oder — gar — hören muß?

Klar ist, dies in Hinblick auf AR, daß Greg hier einen langsamen Aufstieg, offensichtlich doch auch „reflektiert“ in der Neumengestalt komponiert, dem der Abstieg zum gemeinten Schlußton als besonderer Effekt folgt, nämlich als Quartsprung nach unten

danach das Verständnis von wissenschaftlich universitärer Elitestellung bestimmt hat. Man muß dankbar dafür sein, daß solche Bildungstraditionen rezipiert und weitergeführt werden — muß man das tun?

(man denke an die Butter und das Messer bei Sherlock Holmes, nein, das ist kein Kalauer, sondern notwendiger methodischer Hinweis, wobei noch bemerkt sei, daß man diesem Autor eine Monographie über O. di Lasso verdanken soll): Wer gegenüber dieser dynamischen, spannenden Ablaufgestaltung AR als vielleicht im Groben vergleichbar behauptet, dürfte zur Beurteilung dieser Musik eventuell doch nicht qualifiziert sein: AR beginnt mit einer typischen Initialfloskel, läßt dann, wie bemerkt, das übliche „bewegte Rezitativ“ folgen, das nur zur vorletzten Silbe etwas modifiziert wird, um dann den Abschluß mit *F* zu gestalten; daß auch das Initialmelisma nichts anderes als ein Ornament der gleichen Töne wie der des „bewegten Rezitativs“ ist, macht diese Melodie nicht gerade aufregender, eigentlich liegt nur eine Rezitation vor, immerhin, durch einfache Floskeln hinsichtlich Anfang und Schluß klar gegliedert (ohne Akzentnutzung!). Wer dagegen den Ablauf von Greg setzt, wird von einem wesentlich aufwendigeren, in die elementaren Gestaltfaktoren reichenden Ablauf sprechen müssen — und dieser Ablauf sollte bei einer, angeblichen, Rezeption von Greg durch oder in AR so trostlos reduziert worden sein können? Was für merkwürdige Sänger müssten dann diese rezipierenden, angeblich, Römischen Sänger gewesen sein, zumindest müssen sie einen sehr eigenen Stil gehabt haben — der dann also dominant gewesen sein muß. Wo aber sollte ein derart anderer Stil herrühren wenn nicht von einer ganz eigenen stilistischen Melodietradition? Auch in Hinblick auf solche Beobachtungen erscheint die altneue These von Pfisterer nicht gerade sehr überzeugend, allerdings natürlich nur, wenn man nicht nur die *grogen* Melodiezüge beachten will.

Den Sinn der Gregorianischen Gestaltung erkennt man auch hier weiterhin aus dem Folgenden: Es fällt fast schwer, die Gestaltung von *Tu fundasti* nicht rhetorisch zu interpretieren; musikalisch ist der plötzliche Aufsprung nach oben, ... *ED Fac Ga ... E*, von höchster ästhetischer Auffälligkeit. Selbstverständlich, AR hat die gleiche übergeordnete Form, das gleichen Gerüst; nur scheint sie doch den Effekt durch die übliche Umspielung, die den Sprung, *D Fac Ga* der Gregorianischen Fassung durch *D aGacha Ga...* „ersetzt“ trotz des vollen Quintsprungs zu Anfang zu reduzieren; und die Formulierung der Gregorianischen Fassung läßt sich als tonal bedingt erklären, wenn man den vorausgehenden Abschnitt als Vorbereitung beachtet: Die *oriscische* Insistenz auf dem Ton *F* erzeugt klar eine tonale Spannung, die die andere Version nicht kennt; diese Betonung des „falschen“ Haupttons *F* ist seit *orbem terrarum* vorbereitet. Auch wenn Greg also den Sprung nicht so groß sein läßt wie AR, so ist der Effekt dieses Höhepunkts (in beiden Versionen zu Anfang des 1. Versus noch übertroffen) in der Gregorianischen Variante bedeutsam für die Gestaltung eines größeren Zusammenhangs, die Gregorianische Fassung kann sozusagen über längere Abschnitte planen — nicht unwahrscheinlich, daß dies ein Ergebnis des nur für die Gregorianische Fassung charakteristischen tonalen Denkens<sup>8</sup> sein könnte. Dies muß keine absurde Annahme oder Hypothese zu sein: Die „ausgedehnten“ *bistropheae + clives* auf *eius* sind zu auffällige „Motive“: Es wird hier fast nur die kleine Terz

<sup>8</sup>Jedenfalls führt auch Pfisterer bei seiner Neubewertung aller früheren Meinungen, soweit er sie jedenfalls für beachtenswert hält oder kennt, keine Römischen Beiträge zur Tonarliteratur, zur Musiktheorie oder zur Neumenschrift an.

$F D$  genutzt. Die Korrespondenz der drei *neumae* — im Sinne Guidos verstanden — ist eindeutig, warum hat AR, wenn es denn schon aus Greg entstanden sein „soll“, gerade diese „Symmetrie“ nicht übernommen, darf man doch fragen, wenn man erlebt, wie viermal, verschieden, der Tiefstton  $D$  erreicht wird ( $FF \underline{GD}$ ,  $FF \underline{FD}$ ,  $FF \underline{FED}$ ,  $\underline{ED}$ ); wenn das nicht bewußt so komponiert worden sein sollte, könnte man jede Betrachtung des Chorals als Musik aufgeben (was Emma Hornby zu glauben scheint, man nutze die Suchfunktion für Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, um die merkwürdigen Ausführungen zu finden):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Altröm.' and the bottom staff is labeled 'Gregor.'. Below the staves, the text 'e- jus tu fun da- sti' is written. The Gregorian chant staff shows a more complex rhythmic pattern with many notes, while the Altröm. staff shows a simpler pattern with fewer notes.

Auch wenn natürlich ein solcher Interpretationsversuch<sup>9</sup>, wie zwangsläufig immer bei

<sup>9</sup>Zum Off. *Tui sunt in seinem Ablauf* Damit hier wenigstens der Gesamt Ablauf des Responsum des Off. *Tui sunt* verfügbar ist, sei hier der Rest zitiert:

The image shows two pairs of musical notation. The top pair is labeled 'AR' and 'Greg' and the bottom pair is also labeled 'AR' and 'Greg'. Below the staves, the text 'iu- sti- ti- a' and 'et iu- di- ci- um' is written. The Gregorian chant staff shows a more complex rhythmic pattern with many notes, while the AR staff shows a simpler pattern with fewer notes.

Auch hier wird man bemerken dürfen, daß Greg sich einiger „motivischer“ Regelmäßigkeiten bedient, die AR nicht rezipiert, z. B. die identischen „*porrectus praequilismapodati*“, oder über *iudicium* die korrespondierenden *climaci*, die zudem eine übergeordnete Linie durchführen, was die recht langweilige Ornamentierung von  $D - G$  in AR eben so zu werten zwingt: AR kennt keine derartige Disposition, wie Greg, wenn man die Relation der jeweiligen „neumatischen“ Höchsttöne zum gleichbleibenden Tiefstton beachtet. Hinzu kommt, daß Greg die syntaktische

Struktur beachtet, AR dagegen mit „bewegtem Rezitativ“ einfach durchläuft (der Unterschied auf *iustitia* mag durch verschiedene „tonale“ Disposition bestimmt sein). Auch hier liefert die konkrete Betrachtung der Einzelheiten nicht gerade wesentliche Argumente für die Annahme einer, angeblichen, Rezeption von Greg durch oder in AR.

Man muß nicht nur den *grogen* Verlauf betrachten, um zu sehen, daß die Varianten zu Anfang von *praeparatio* so geringfügig sind, daß man hier von Gleichheit sprechen kann: Anfang in Greg mit Einzelton, in AR wohl in Anbindung an das Vorausgehende mit *clivis*; Greg füllt „dafür“ den folgenden Sprung aus, wie überhaupt Greg in diesem Abschnitt keinen Sprung kennt; der Höchstton wird in beiden durch *pes Ga* auf dem Akzent erreicht, wogegen der (halb)kadentielle Abstieg durch nochmaliges Erreichen eben dieses Höchsttons mit identischem „Gegenbewegungseffekt“ eingeleitet wird — nein, ganz überflüssig sind solche Beschreibungen nicht, sie geben ein Merkmal, vor allem von Greg an, eben die „Gegenbewegung“ vor Auf- oder Abstiegen; hier stimmen beide Fassungen darin überein.

Dann allerdings wird der Unterschied deutlich, wenn Greg den Abstieg in, auch notationsmäßig, identischen *neumae* gestaltet, AR dagegen den Schlußton *D* skalisch direkt erreicht, und dann wohl „nur“ eine melismatische Überleitung zum nächsten Abschnitt anfügt — diese Interpretation deshalb, weil AR solche Überleitungen offenbar häufiger kennt, d. h. man muß hier nicht notwendig einen verschiedenen Schlußton beider Fassungen annehmen. Daß man die „motivische“ Sequenz in Greg nur als Zufallsprodukt oder gar, etwa nach M. Haas, nur als Ausgeburt *unserer Philologenweisheit* bewerten sollte oder müßte, erscheint angesichts der klaren Aussage der Notation auch nicht gerade als methodisch sinnvolle Voraussetzung, die gestalthafte Gleichheit dürfte so gemeint sein, wenn sie schon so notiert wird — und den *cantores* dieser Zeit die Fähigkeit, derartige Gestalten zu bilden, einfach abzusprechen, sollte man vielleicht auch erst einmal anhand der Überlieferung einer Plausibilitätsprüfung unterwerfen.

Der folgende Abschnitt besteht in Greg aus einer Anfangsfloskel, deren Unterschied zu AR im

sprungmäßigen Erreichen des Hochtons *G* beruht, bei gleichem Gerüst leistet Greg also eine Art Überbietung, hervorzuheben ist auch der Unterschied der Schlußtöne, der die andere Tonalitätszuweisung beider Fassungen betreffen könnte, allerdings ist *E* in St. Gallen *kurz*, in Metz aber *lang*. Jedenfalls ist der Anfang in Greg etwas abwechslungsreicher als die Floskelrepetition *DFE FEDFED* in AR; daß AR dann im Gegensatz zu Greg nicht nur den höchsten Ton schon auf der ersten Silbe erreicht, sondern auch noch die Tonrepetition wiederholt bzw. steigert (wenn man so das musikalisch Gemeinte formulieren könnte — dazu fehlt aber die lebendige Tradition einer Konvention der Ästhetik des Chorals), mag eine sekundäre Zusetzung von AR zu einer, hier für einmal in Greg näher erhaltenen Urversion sein. Einen Grund für ein — eventuelles! — Auslassen dieser ausgedehnten Tonwiederholung in Greg könnte man andererseits natürlich auch darin sehen, daß dieser Effekt auf *plenitudinem eius* bereits so ausgiebig benutzt worden ist, daß eine Wiederholung nicht in Frage kam. Die methodisch absolute Voraussetzung, daß die Komponisten solcher Melodien unfähig gewesen sein sollten, nein, müßten, solche Gesamtdispositionen zu erfinden, hätte sich mit musikalischen „Reim“bildungen zu befassen, wie auch die tonalen Dispositionen zu beachten, um die Haltlosigkeit einer solchen a priori Voraussetzung erkennen zu können. Wenn man allerdings von einer Ideologie geprägt, solche Planungen für in der Zeit unmöglich halten sollte, bedarf man keiner weiteren Auseinandersetzung — mit den Melodien selbst.

Der folgende Teil kann wohl durchgehend als von der jeweiligen tonalen Klassifikation bestimmt interpretiert werden: AR erreicht schon auf der Vorsilbe der Paenultima seine Tonika *D*, wogegen Greg, dies erst mit den beiden Silben des letzten Wortes tut, und zwar durch Sprung von *G* aus. Wer wollte beweisen — auch angesichts der vorausgehenden Unterschiede beider Fassungen —, daß AR nicht, insgesamt, der älteren Fassung näher stehen kann, Greg aber eine sekundäre Redaktion darstellt. Dann aber ist doch keineswegs sicher, daß nicht Greg der tonalen Klassifikation wegen, die Melodie zum Schluß so verändert haben könnte, daß also die tonale Klassifikation in Greg sehr wohl die Melodien verändert haben könnte (natürlich wird man solche Fragen nur aufwerfen, wenn man nicht alles schon vorab weiß, dann wird alles so einfach, so leicht, so anspruchslos — und deshalb richtiger?) — denn die Parallelität des Terzsprungs jeweils *tuae* fällt in beiden Fassungen doch auf, ebenso wie die Betonung von *F*, dem charakteristischen Verschußton dieser Tonart in Greg zum Schluß nicht ganz unauffällig ist.

Hier handelt es sich um eine typische Schlußwendung für diese Tonart in Greg, wenn man etwa den Schluß des Int. *Iudica me Deus* vergleicht, wo auch der entsprechende Terzsprung nach unten vorkommt, übrigens als musikalischer „Reim“ zwischen *gente non sancta* und dem Schluß *fortitudo mea*. (was könnten da wohl SemantikerInnen alles Tiefes folgern, z. B. daß die *gens non sancta* die *fortitudo mea* sei, und in welcher Weise!? und wenn solche DenkerInnen auch noch beachten, daß im zitierten Off. auf *fundasti* die gleiche Schlußwendung zu finden ist wie auf *sedis tuae*., ja der musikalische „Reim“ noch eine Neume weiter nach vorn reicht, dann müßten doch semantische Bezüge noch viel tieferer Art möglich werden). Man könnte, und müßte, nun natürlich noch weiterfragen, warum etwa die *grobe* Struktur beider Melodien (bzw. was an dieser Struktur), sozusagen angepaßt, in Greg und AR zu jeweils verschiedener tonaler Zuordnung geführt haben könnte, wozu aber natürlich nicht nur die Untersuchung des Responsums notwen-

Musik, vor allem der, deren Selbstverständlichkeiten verloren sind, die Voraussetzung einer gewissen Allgemeingültigkeit von Empfindungen notwendig macht<sup>10</sup>, so sind die Hinweise, die auf Gestaltung durch tonale Regeln, vor allem aber „symmetrische“ Regelmäßigkeiten<sup>11</sup> verweisen, zu deutlich, um nicht als objektiv angesehen werden zu müssen<sup>12</sup>. Außerdem ist das, was man als bewußte Gestaltung bezeichnen kann, aus-

dig wäre; dies aber mögen größere Denker leisten als Verf., der hier nur Hinweise aussprechen wollte und konnte.

<sup>10</sup>Andererseits dürfte ein völliger Verzicht auf den Versuch eines Verstehens der Chormelodien in beiden Fassungen zugunsten der Aufzählung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden, auch aus dem Grund keine Berechtigung haben, den E. Jammers, *Musik in Byzanz*, S. 108, so formuliert: ... *selbstverständlich sollte es auch sein, daß diese beiden Musikarten nicht bloß um der Datierung halber untersucht werden; ...*

<sup>11</sup>Die Anführungszeichen werden hier benutzt, um ein Dilemma musikalischer Formbetrachtung anzudeuten: Musik existiert offensichtlich als Form, als Gestalt oder Muster, notierbar und rational faßbar, daneben, in untrennbarer Einheit aber steht die sinnliche, bewegungsmäßige oder auch, analog z. B. zur klanglichen Erscheinungsweise der Kundgabefunktion von Sprache, emotionale Funktion von Gestalteinheiten; Funktionen oder Wirkungen, die sozusagen den Inhalt von Motiven als elementaren Formgestalten bilden (was natürlich entsprechend für ihre „Zusammensetzung“ oder Aufeinanderfolge gilt; rhythmische, irgendwie auf körperliche Bewegungserlebnisse bzw. deren geistige Repräsentation wirkende Funktionen von Motiven und Motivfolgen etc. sind wohl die am leichtesten erlebbaren Faktoren dieser Art — wie der Choral auf die Zeitgenossen seiner Entstehung rhythmisch gewirkt haben könnte, dürfte, unabhängig von der grundsätzlichen Schwierigkeit, kaum noch rekonstruierbar sein, außer eben durch intuitiven Einsatz eigener Erlebnisfähigkeit, die trivialerweise keine Verbindlichkeit, geschweige denn rationale Nachweisbarkeit besitzt) — aber, was sollen solche Überlegungen in Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Thesen, die den Choral als musikalische Kunst gar nicht hören können?

Daß man für den Choral von eben solchen elementaren Formträgern sprechen darf und kann, zeigen nicht nur die Melodien selbst, sondern auch Guidos Terminologie; insofern aber als formale Regelmäßigkeiten, wie z. B. hier die Folge von *bistropa + clivis*, zweimal identisch notiert, notwendig differenziert durch *l* bzw. *i* zu den jeweiligen *clives*, leicht erkennbar sind, kann man diese, eben als sozusagen reine Formelemente konstatieren, auch wenn die eigentliche Bedeutung, eben die sinnliche oder emotionale Funktion vielleicht nicht mehr adäquat faßbar oder nacherlebbar sein sollte; die „Symmetrien“ sind schließlich in der Notation eindeutig greifbar, selbst für Leser, die keine *Philologenweisheit* im Sinne von M. Haas zu beanspruchen beabsichtigen.

<sup>12</sup>**Aurelian kennt *mutationes*, die Sänger gegen die *auctoritas soni* „begangen“ haben** Daß bei der Durchsetzung des Prinzips einige Schwierigkeiten zu überwinden waren, zeigt Aurelian, ed. Gushee, S. 105, 10: *Interea mos considerandum est veteranorum cantorum, praesertim Gallias degentium, qui non omnem toni sequentes auctoritatem, versus responsoriorum aliter ac aliter, quam sonoritas tonorum sese habeat, praepediente multitudine syllabarum, in diversam mutavere partem*. Es hat also *mutationes* aus irgendwelchen Gründen, hier wohl der Schematik der Responsorialverse gegeben; hier speziell wegen der Anzahl der Silben — dies weist einmal darauf hin, daß die Versschemata von Aurelian für essentiell und nicht veränderbar gehalten wur-

geprägt z. B. durch die Auswirkung der Disposition von Abschnitten auf vorausgehende Abläufe, wie hier die Parallele zwischen den Anfängen der beiden ersten Abschnitte oder die Betonung des „Supersemitonium“ und die weiteren hier angedeuteten Merkmale, in der Gregorianischen Fassung zu deutlich, als daß man sie als unbewußt entstandene Varianten einer den beiden Versionen als gemeinsam vorauszusetzenden Urfassung ansehen könnte: Die Gregorianische Fassung weist zu deutliche Merkmale einer sehr sorgfältigen Gestaltung auf, als daß man den Vergleich in der Weise so allgemein und rein konstatierend und in entsprechender Vagheit durchführen kann, wie dies Pfisterer für angebracht hält, zumal gerade Pfisterer, mit Recht, die Stabilität der Überlieferung von Greg schon seit — welchem auch immer — Anfang betont; nur kann man unter dieser Voraussetzung dann nicht einfach die Melodien im „Groben“ betrachten, die markanten Unterschiede im „Feinen“ dann aber nicht zur Kenntnis nehmen wollen; gerade hier liegen die stilistisch zentralen Unterschiede, nicht in der verschiedenen Anzahl und Nutzung von Formeln.

Daß das Gerüst<sup>13</sup> das gleiche ist — wenn die Melodien in AR und Greg überhaupt

---

den, also Veränderungen als Verstöße erscheinen mußten, zum anderen, daß Aurelian natürlich völlig bewußt war, was eine eindeutige musikalische Gestalt war, die also nicht nur etwa eine *Philologenweisheit* wie die des großen Philologen M. Haas, sondern auch die Zeitgenossen klar bemerkt haben müssen: Die Veränderungen, die die *Gallias degentes* durchgeführt haben, wurde als solche registriert. Man kann weiter fragen, wie abstrakt die *toni auctoritas* bestimmt war, ob nur die genaue Gestalt der Psalmodeschemata oder auch übergeordnete Merkmale wesentlich waren. Dann kann man zusätzlich noch fragen, wer in Aurelians Umgebung bzw. Bekanntschaft nicht *Gallias degens* gewesen sein könnte, d. h. vermuten, daß er hiermit doch wohl nur Sänger meint, die noch in alter „Gallischer“ Tradition aufgewachsen waren, also eben die *veterani cantores*, die zwar viele Regeln kannten, nicht jedoch *musici* waren. Hier also liegt ihr Fehler darin, daß sie offensichtlich die strikte Reglementierung der Psalmodieformeln der Responsorialia prolixia nicht zu befolgen bereit waren; ein Hinweis darauf, daß eine solche Striktheit erst später „eingezwungen“ worden ist, eben als Reaktion auf den, nur im Frankenreich formulierten, Zwang, acht Klassen von Tonarten zu haben, was in den Psalmodieformeln wohl am einfachsten zu konkretisieren war.

Einer völligen Ignorierung sollten solche Äußerungen gerade für eine Betrachtung der Entwicklungsgeschichte des Chorals in der „dunklen“ Zeit, in der aber so viel geschehen ist, nicht für wert gehalten werden: Daß es offenbar Eingriffe in die, dann als autoritativ verstandene, Melodiegestalt gab, wird aus solchen, nicht gerade häufigen Äußerungen deutlich. Und man sollte doch auch einmal beachten, daß die wertungsmäßigen Grundlagen überhaupt für eine Vorstellung von einer solchen autoritativen Melodiegestalt nur im Frankenreich, nicht aber etwa in Rom geschaffen wurden: Daß Pfisterer seine Ausführungen überhaupt niederschreiben kann, ist, wenn auch nicht Ergebnis, so doch Folge dieser Leistung Fränkischer, aber doch nicht Römischer *cantores* bzw. in neuer Terminologie *musici*; selbst Pfisterer postuliert offenbar nicht, daß die Notierungsweise, in der AR auf uns gekommen ist, ursprünglich und genuin Römischen Ursprungs gewesen sei.

<sup>13</sup>Und ein solcher Ausdruck erscheint angemessener als von einem *groben Melodieverlauf* zu

vergleichbar sind —, ist kaum als neuartige Erkenntnis zu bewerten; und natürlich kann man, wie hier bei dem so bemerkenswerten „Ruf“ auf *Tu* annehmen, daß die ornamentale Umspielung in der Altrömischen Fassung den eigentlichen Effekt kaum beeinträchtigt hat — die Verkürzung der Gregorianischen Fassung allerdings widerspricht einer solchen Annahme, da muß man von einer bewußten „Verkürzung“ und dadurch einer Steigerung der Wirkung sprechen. Daß an dieser Stelle der plötzliche Sprung nach oben keine rhetorische Bedeutung hat, wird selbst für einen Szeptiker der beliebten semantischen und/oder rhetorischen Deutungen<sup>14</sup> nicht ganz leicht zu behaupten bleiben.

Wesentlich ist hierbei, daß diese Heraushebung schon in der vorauszusetzenden gemeinsamen Urfassung bestanden haben muß, will man nicht die Altrömische Version in alter Weise als Zersingen der Gregorianischen oder einer dieser historisch wie gestaltmäßig vielleicht nächstehenden Urfassung verstehen; daß man berechtigt ist, die Altrömische Version<sup>15</sup> als Repräsentant der älteren, der in einem Stemma als Urfassung anzusetzenden Form des Gregorianischen Gesangs ansehen kann, ergibt sich u. a. aus dem Prinzip der Tonalität, vor allem aber aus den hier angedeuteten zahlreichen „motivischen Symmetrien“, deren „Nichtübernahme“ übernehmen in einer — angeblichen — Rezeption von Greg in oder durch AR unerklärbar wäre<sup>16</sup>.

Hinsichtlich einer so naheliegenden semantischen Deutung einer ambitusmäßig so hersprechen. Daß den Gregorianischen Melodien Gerüste zugrunde liegen, ist übrigens schon lange bewußt.

<sup>14</sup>Die übrigens einmal beachten sollten, daß die klangliche Erscheinungsweise oder Verwirklichung der sprachlichen Leistungsebene der (emotionalen) Kundgabe nicht einfach mit „Rhetorik“ gleichzusetzen ist.

<sup>15</sup>Und schon Jammers bemerkt die kaum überraschende Erkenntnis: ... *die Tatsache, daß einer Liturgie zwei Choralauffassungen zugehören, die zwar eng verwandt und doch recht verschieden sind. ...*, *Musik in Byzanz*, S. 108; daß beide Versionen auf gleiche Gerüste zurückzuführen sind, also zwei Versionen, oder wie Jammers formuliert, *Choralauffassungen* sind, ist also wohl keine neue Erkenntnis.

<sup>16</sup>„Symmetrie“ in einem Offertorium Um ein weiteres, unterhaltsames Beispiel anzuführen, sei hier der Anfang des Off. *Immittet angelus Domini* angeführt, auch deshalb, weil hier die Textüberlieferung *angelus/angelum ... Dominus/Domini* auch in Greg nicht klar zu sein scheint, bei identischer Melodie ein klarer Beweis, daß die Textfassungen bei so strittigen Fällen unabhängig von der Melodie waren (*Romanus*-Buchstaben werden nicht durchgehend wiedergegeben!):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes corresponding to the text 'Im- mit- tet an- ge- lus/lum'. The AR staff has a much more complex and ornamented melody with many notes, while the Greg staff has a simpler, more direct melody. The text 'Im- mit- tet an- ge- lus/lum' is written below the Greg staff.

ausgehobenen Melodiebewegung wird man dann allerdings doch wieder in der Skepsis bestätigt, wenn man im 1. Vers in der Gregorianischen Fassung die Wendung auf *motum autem fluctum eius* betrachtet, wo allein von den Tönen — neumatisch anders „verteilt“ — der gleiche Ambitus wie im Refrain bei *eius tu* begegnet: Natürlich ließe sich auch hier ein semantischer Grund finden, das wird wohl immer gelingen, nur daß eine so gewaltig und schnell „anschwellende“ Flut hier nachgemalt werden soll, mag behaupten wer will,

AR

Greg

nus

Do- mi- ni/nus in cir-cu- i- tu

Die Vertonung von *Domini/nus* in Greg (und nur da) kann als Musterbeispiel eines Zusammenspiels von tonräumlicher Dynamik und gestalthafter Arbeit angeführt werden: Zweimal die identische *syllaba* — im Guidonischen Sinne! —, dann mit gleichem Anfang der Höchstton, daß hier eine Korrespondenz der Teile vorliegt, mit denen der Aufstieg zum Höchstton „dargestellt“ wird, dürfte höchstens der nicht bemerken können, der durch irgendwelche Vorurteile solche klaren „Symmetrien“ nicht sehen will oder kann (z. B. Träger irgendeiner angemessenen *Philologenweisheit*). Daß AR die gleiche Kontur aufweist wie Greg, ist klar, betrachtet oder hört man (gar) AR, dann wird der stilistische Unterschied besonders deutlich: In AR die häufige Wiederholung von floskelhaften Wendungen wie *achahaGa aG* oder *achaha G aG*, auf *angelum* bzw. *Dominus*, also auf eine verschiedene Anzahl von Silben verteilt; auch der Höchstton auf *Dominus* wird in AR mit der Floskel bestritten *cdchc*. Davon aber abgesehen, AR erreicht bereits auf *Immittet* den Höchstton des Abschnitts, wogegen Greg sein Erreichen erst auf *Immittet angelus* vollzieht, d. h. ein ästhetisch viel sinnvollerer langsames Aufsteigen komponiert.

Von der angesprochenen „Symmetrie“ in Greg auf *Dominus* ist dagegen in AR keine Spur zu sehen, obwohl sie in Greg unüberhörbar ist, also bei einer, angeblichen, Übernahme durch oder in AR nicht einfach hätte „zersungen“ werden können — übrigens ist zu fragen, ob, in Greg, nicht auch das zweite Erreichen bzw. Verlassen des Höchsttons *d* auf *circuitu* in Beziehung zu *Dominus* zu setzen ist, *..c dc ch* zu *c dh ca*, wonach dann schnell der Kadenzabstieg zum Subton der Tonika folgt. Zweifellos ist die Kontur beider Fassungen auch am Schluß parallel, nur *ahaGF* singt AR, Greg „verkürzt“ auf *a FGF*, das ist kein zufälliger Unterschied, sondern eine sehr deutliche Konzentration auf den Tiefton in Greg. Daß man hier AR aus Greg nur ableiten könnte, wenn man den entsprechenden, angeblichen, Rezeptoren geradezu manische Angst vor „Symmetrien“ der genannten Art unterschieben will, ist klar; wie viele Beispiele zeigen, haben die Sänger oder Komponisten von AR keineswegs eine Abneigung gegen „Symmetrien“. Und eine derart markante Stelle zu „zersingen“, verlangt als hypothetische „Erklärung“ des Unterschieds beider Fassungen zu viel an ideologischer Vorentscheidung. Die These, daß Greg hier eine von AR näher repräsentierte Fassung sinnvoll redigiert hat, liegt also nahe.

nachweisbar sind derartige Deutungen nicht, man wird also musikalische Gründe finden müssen. Dies wird auch daraus erkennbar, daß die Altrömische Fassung hier keinen so extremen Aufstieg über eine Sept kennt (den kann man vergleichen mit dem Motiv zum Schluß des Versus auf *confregit, DEF Gacha* ..., zudem noch die aufsteigenden Töne alle *lang* notiert sind (in St. Gallen wie in Metz),  $G_{10}$  bei Apel; AR hat hier wieder eines der geradezu langweiligen — wenigstens in Vergleich zu Greg — Umspielungsmelismen; und warum sollte AR hier eine so verlaufende Formel einsetzen, wenn Greg eine solche markante — angebliche — Vorgabe darstellt?):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Altröm.' and the bottom staff is labeled 'Gregor.'. The Gregorian staff has the text 'Mo- tum au- tem flu- ctu- um' written below it. The Altrömische staff has the text 'ctum' written above it. The notation consists of square notes on a four-line staff, with some notes connected by lines to indicate melisma.

Die Altrömische Fassung hat einen verderbten Text, was wohl kein Schreibfehler ist: Man könnte die Zusammenziehung der Aussprache *-uum* zu *-um* voraussetzen, denn (in AR) das Melisma aufzulösen, erscheint nicht möglich. Was auffällt, ist der Umstand, daß die Gregorianische Fassung wie durchweg ungefähr den gleichen Umfang hat, die gleiche Kontur, die Extremtöne aber sparsamer nutzt, was sowohl den höchsten Ton anbelangt, der vorher im Vers mehrfach auftrat, vor allem aber, daß sie an der genannten auffälligen Stelle durch Hinzunahme des tiefsten Tons eine „motivische“ Angleichung an *Tu* im Refrain schafft. Statt der im Altrömischen etwas häufigen Verwendung des höchsten Tons wird hier nach unten „ausgedehnt“, mit eben dem beschriebenen Effekt. Außerdem ist klar, daß die Gregorianische Fassung hier tonal bewußt die Abschnitte vor dem Volschluß nicht mit der Tonika abschließt; man kann also auch hier von einer tonalen Disposition über mehrere Abschnitte hinweg sprechen: *autem* schließt auf *F*, *fluctuum eius* auf *D*: Es handelt sich um die kleine Terz „um“ die Tonika — reiner Zufall? Dann müßte man auch die deutliche „motivische“ Verfestigung z. B. auf *circuitu eius sunt*, die Reihung von *climaci* und vergleichbare Regelmäßigkeiten als zufällig qualifizieren, was nicht ganz leicht fällt; d. h. die Vermutung, daß in der Gregorianischen/Fränkischen Fassung eine gewisse Überarbeitung stattgefunden hat, eine „Verregelmäßigung“ scheint gerade in den Offertorien kein heuristisch als a priori falscher Ansatz zu bewerten zu sein.

Gerade hier, wo die Gregorianische Fassung den großen Sprung „wiederholt“ fällt die „Abstinenz“ der Altrömischen Fassung auf; natürlich könnte man dies damit erklären, daß die Altrömische Fassung Ergebnis eines Zersingens einer ursprünglich ebenfalls wie die Gregorianische Fassung stärker „geordneten“ Fassung war, nur da bleibt einmal die Frage der Tonalität, die nicht älter als die Gregorianische Fassung sein kann — „vorfränkische“ Tonare gibt es ebensowenig wie Nachrichten über Römische Musiktheorie oder Diskussion solcher Fragen, zum anderen aber ist schwer vorstellbar, daß ein so auffälliger „Sprung“,

der zudem noch im Responsum schon auftrat, durch Zersingen, wie auch immer man sich das vorstellen soll, in Vergessenheit geraten sein könnte:

Gerade markante Bewegungen dürften kaum so leicht verändert, vereinfacht o. ä. worden sein, was auch für sehr auffällige „Motive“ gelten dürfte — und in dieser Hinsicht wird man in AR fast durchgehend eine musikalisch unverständliche „Reduktion“ feststellen müssen — wenn man die Melodien nicht nur als Arsenale von Formeln ansehen will, und die auch nur an bzw. für bestimmte Stellen.

Eine vergleichbare Frage stellt sich übrigens in besonderer Weise bei dem bekannten Offertorium, das in textlich geradezu unsinniger Weise Textteile wiederholt: Die Gregorianische Fassung läßt dies durch etwas wie sinnvolle „motivische Arbeit“ — man beachte vor falschen Folgerungen, daß hier Anführungszeichen stehen! — erklären, die Altrömische Fassung hat auch Wiederholungen, die aber weder musikalisch noch textlich erklärbar sind: Aber auch da erscheint ein Zerstören des klaren musikalischen Aufbaus durch Zersingen schwer vorstellbar, die musikalisch formale Logik oder Sinnhaftigkeit könnte nur in einem Vorgang des Verkommens der entsprechenden Gesangspraxis erklärt werden. Auch hier ist aber nicht undenkbar, daß erst die Gregorianische Fassung aus einer weniger klaren Vorgabe eine geradezu „motivische“ Gestaltung gemacht hat — und die absolute Sicherheit, daß nicht in dem Zeitraum, in dem, z. B. durch Franziskanische Praktiken, die beiden Fassungen direkt miteinander konfrontiert worden sein können, Einflüsse von der Gregorianischen auf die Altrömische Fassung „passiert“ sein könnten, ist auch nicht mit Sicherheit auszuschließen. Es bleibt also nur die Möglichkeit, will man spezifisch musikhistorisch vorgehen, einer detaillierten Betrachtung der Art der Unterschiede in den einzelnen Melodien, die beide Versionen eben als solche erscheinen lassen.

So langweilig eingehende Betrachtungen Gregorianischer Melodieverläufe auch erscheinen mögen, ein Hinweis auf die Notwendigkeit differenzierender und auch die Einzelheiten betrachtender Bewertung der Melodien erscheint angesichts der zu allgemein zusammenfassenden Konstatierung von Unterschieden bei Pfisterer nicht als überflüssig: Die Feststellung von Identitäten, Verschiedenheiten, anderer Verteilung von Melismen etc. reicht kaum aus, um mehr zu sagen, als daß hier zwei verschiedene, aber äußerst nahe verwandte Melodieformen vorliegen, z. B. die Konstatierung der Existenz eines Melismas an einer Stelle in einer Fassung gegenüber der anderen muß natürlich ergänzt werden durch die Charakterisierung, was für ein Melisma und hinsichtlich der syntaktischen Gliederung, des Bezugs auf Akzent oder als Jubilus etc. warum es so und nicht anders erscheint; der Ersatz des „bewegten Rezitatifs“ durch eine Tubarezitation oder ganz anders erscheint, um ein einfaches Beispiel anzuführen, auch nicht gerade als trivial.

## 2.2 Ausgerechnet das Grad. *Gloriosus* ein Beweis für Ursprünglichkeit von Greg?

Nun will Pfisterer in der ästhetisch<sup>17</sup> von ihm als nicht gerade eindrucksvoll gewerteten Vertonung eines Textausschnitts aus den Cantica, *Ὠδὴ πρώτη*, im Graduale *Gloriosus* einen Beweis für die Priorität von Greg und die genetische Ableitung von AR aus Greg gefunden haben. Die von Pfisterer, S. 114 ff., so eindrucksvoll beschriebenen Varianten der Textfassungen lassen vermuten, daß die Textfassung der Altrömischen Version nicht notwendig die ursprüngliche dieses Graduale sein muß, sondern eine Ergänzung, Anpassung oder Entwicklung stattgefunden haben dürfte<sup>18</sup>. Wann diese allerdings stattgefunden haben könnte, wird wohl niemand genauer sagen können, jedenfalls gibt Pfisterer keinen Hinweis auf die genaue Zeit, wann denn AR diese Textveränderung angebracht haben könnte, ja vor allem warum AR hier überhaupt Textveränderungen erfunden haben soll und nicht einfach die ältere Version erhalten hat, die in Greg zwei nicht ganz sinnwidrigen Veränderungen unterzogen worden sein kann; daß sie ein Beweis für eine Priorität von Greg sein sollten, wäre eine recht merkwürdige Folgerung<sup>19</sup>: Die schrift-

<sup>17</sup>Wie dies schon Johner, *Wort und Ton*, z. B. S. 139, so bewertet.

<sup>18</sup>Die Varianten zum Gradualbuch lauten *Gloriosus Deus in sanctis suis mirabilis in magestatibus faciens prodigia.*; die Fassung *maiestate* wird also durch den Plural „ersetzt“ — historisch wird der Vorgang wohl gerade „andersherum“ gewesen sein, s. u., —, der hier wohl gut als *pluralis maiestatis* anzusehen ist, die Hinzufügung von *suis* — beides nur in AR — wäre als solche verständlich, zumal wenn man beachtet, daß der Text dadurch auch eine gewisse Ausdehnung der Einzelteile hinsichtlich Silbenzahl erzielt, was für eine auf Syntax angewiesene musikalische Form vielleicht auch nicht ganz unpassend erscheint. AR hätte bis zur rationalen Notation seiner Lieder und damit auch Liedtexte einige Zeit gehabt, wesentlich mehr als Greg; nur ist angesichts der Variantenvülle in der Überlieferung dieses Textes in den älteren lateinischen Bibelübersetzungen kein Grund dafür zu erkennen, warum die Fassung von AR nicht ursprünglich gewesen sein darf. Bei *suis*, s. u., wäre übrigens auch ein musikalischer Grund denkbar, was deshalb von Interesse ist, weil es sich hier, s. u., um eine vor allem Gesangstexte betreffende Veränderung zu handeln scheint, selbst wenn Pfisterer darauf nicht hinweist; man kann nicht alles sehen, wenn man ganz neue Thesen zu beweisen hat.

<sup>19</sup>Insbesondere wenn man an so weitreichende Unterschiede der Melodie denkt, wie sie z. B. auf *Deus* begegnen — wieder muß man fragen, wenn man die Fassungen genetisch aufeinander beziehen will, vielleicht, um eine auffällige These äußern zu können, woher dann so signifikante Unterschiede herrühren, dann müßte man hier z. B. auch die Frage beantworten, warum Greg nur die Akzentsilbe von *Deus* melismatisch setzt, AR dagegen auch noch auf *Deus* ein kadentielles Melisma singt, sicher AR wie Greg gehen auf der Akzentsilbe bis nach *G*, AR mit Quintsprung wegen Anbindung an den vorangehenden Ton, die Konturen sind parallel, was sie wohl in jedem Fall sein müssen, auch wenn AR einer gemeinsamen älteren Fassung näher kommt als Greg. Die Idee, auf der Schlußsilbe noch einen eigenen Jubilus zu singen, den nur AR hat, verweist doch offensichtlich auf einen anderen Stil hin, und der kann seinen Ursprung wohl nicht in Greg haben,

liche, rationalisierte Fixierung dieser Choralfassung liegt so spät, daß, auch angesichts einer nicht geringeren Anzahl von „Ungenauigkeiten“ bei anderen Texten (und Aurelians Hinweisen auf die Aufgabe, Texte zu emendieren), eine solche Änderung, wenn sie denn, was angesichts der überlieferten Textvarianten keine zwingende Annahme darstellt, ja eher unwahrscheinlich ist, durchgeführt worden sein sollte, im 8. genauso wie im 9., ja auch noch im 10. Jh. und danach stattgefunden haben kann: Nimmt man die Quellenlage auch nur ansatzweise ernst, ergibt sich zwangsläufig, daß der Altrömische Choral wesentlich später von dem Rationalisierungsvorgang erreicht worden ist, wahrscheinlich erst mit der Linienschrift; dies aber heißt wieder, daß die Überlieferung vorher mündlich vor sich gegangen sein muß; wogegen die Gregorianische Fassung schon etwas länger auch in den Melodien fixiert worden ist — und Gradualbücher als reine Gesangstextbücher scheinen auch nicht zuerst in Rom aufzutreten, so daß auch textliche Veränderungen bis hin zu Verballhornungen gerade in AR natürlich reichlich Zeit gehabt haben; daß deshalb jedoch AR grundsätzlich in allen Zügen jünger sein müsse als Greg, ja genetisch als Derivat zu verstehen sei, ist gerade deshalb keine einleuchtende, ja auch nur naheliegende Vorstellung.

Damit aber sind natürlich entsprechende Veränderungen von vornherein eher beim Altrömischen Choral zu erwarten als beim wesentlich früher auch schriftlich festgelegten Gregorianischen. Die eigentliche Frage muß also lauten, ob auch die Altrömische Melodiefassung eine jüngere Entwicklungsstufe darstellt, und zwar nicht so sehr in einzelnen melodischen Wendungen, sondern insgesamt, in der Anlage. Und da könnte der These von Pfisterer zustatten kommen, daß die Gregorianische Fassung dieses Graduale einige Merkwürdigkeiten aufweist, die tatsächlich dem Gregorianischen Stil in einer Weise widersprechen, die die Melodie nicht gerade als Meisterstück Gregorianischer Komposition erscheinen lassen; dies bemerkt, wie gesagt, schon Johnner, der Sachverhalt ist also nicht gerade neu.

Woher aber stammt diese Stilwidrigkeit, die auch ästhetisch bemerkenswert, nämlich als stilistische Besonderheit, erscheint? Pfisterer beantwortet die Frage nach der Herkunft mit einem Verweis auf *eine nichtrömische Herkunft dieses Stücks* bzw. mit der nicht

---

wie überhaupt essentielle Unterschiede zwischen AR und Greg kaum auf eine Abhängigkeit, zudem noch genetisch, von AR von Greg zurückgeführt werden können, es sei denn man betrachtet alles eben nur oberflächlich im *Groben* und nicht *en detail*, was offenbar nur dann, wenn auch vielleicht nicht methodisch, so doch ideologisch gerechtfertigt sein kann, wenn man der tiefen Überzeugung ist, daß die liturgischen Melodien des Gradualbuchs wie der anderen liturgischen Gesangbücher gar keine melodischen Details haben dürfen, also auch nicht haben können — gerade diese ideologische Grundvoraussetzung macht Pfisterer explizit nicht.

Warum darf es keine gemeinsame Urfassung gegeben haben, die durch den Anfang auf dem Tiefstton *A* charakterisiert war, den beide Fassungen kennen? Die Verse reichen dann beide bis zum Höchstton *c*, in Greg allerdings wesentlich öfter, d. h. der tonräumliche Kontrast ist in Greg stärker ausgeprägt als in AR, was man auch in der Schlüsselsetzung der modernen Ausgaben sehen kann — kein nennenswerter Unterschied?

weniger lakonischen Antwort: *Wie dem auch sei*, ib., S. 115, was angesichts der Gleichheit des Schlußmelismas des Responsum im Grad. *Gloriosus* und im Grad. *Universi* schon die Frage aufwerfen müßte, wie denn in eine „Ungregorianische“ Melodie, und das meint wohl *nicht* römisch, ein so deutliches „Zitat“ eines klar Gregorianischen Grad. kennen kann. Zumindest müßte es dann historische Schichten gegeben haben, in denen die Melodie irgendwelchen Redaktionen ausgesetzt gewesen ist<sup>20</sup>.

Zunächst fällt auf, daß von solchen Merkwürdigkeiten allein das Chorstück betroffen ist; ein bekannter Umstand. Weiterhin fällt auf, daß das Schlußmelisma (des Chorstücks) dem des Grad. *Universi*, einem notwendig sehr bekannten Graduale, genau entspricht, mit einer bemerkenswerten Variante, die für die Frage nach der Festigkeit Gregorianischer Melodiewendungen Fragen aufgeben kann:



Daß die beiden Melodiestücke identisch gemeint sind, ist nicht zu bezweifeln<sup>21</sup>. Die

<sup>20</sup>Vielleicht ist es auch nicht ganz „ungregorianisch“, wenn der Komponist des Grad. *Gloriosus* auf *faciens prodigia* in der Form schließt, wie sie aus Gradualia des 7. Tons geläufig ist, Apel,  $G_4$  (vgl. auch zu *Justus ut palma*,  $A_{11}$ ). Auch die noch näher zu betrachtenden Binnenjubili eben dieser Gradualia, Apel,  $G_2$ ,  $G_3$  und  $G_{10}$ , kennen solche Schlußbildungen, Völlig „ungregorianisch“ sind solche Wendungen also offenbar nicht, zumal genau diese Wendungen in AR fehlen. Es handelt sich nur um kleine Wendungen, nur ihre Gleichheit ist unüberhörbar. Und warum sollte man solche Übereinstimmungen strikt verschweigen? Die Wendung auf *mirabilis* findet man wieder im Off. *Perfice gressus* auf *Qui salvos*; die Neume *clivis + quillismapes + Tonrepetition EDEF F...* findet man wieder im Grad. *Clamaverunt* im Chorstück auf *exaudivit eos*; dezidiert „ungregorianisch“ ist also weder die übergeordnete Linie noch die „Motivik“, zumindest müßte man bei einer Heranziehung dieser Melodie als Beweis für eine Abhängigkeit AR von Greg zunächst auch diese „Motivik“ im Kleinen, nicht nur im Großen, betrachten, um etwa wirklich „unpassende“ Bewegungen zu finden; und weitere Übereinstimmungen wird man sicher bei weiterer Suche noch zu erkennen können — selbst eventuelle Einwände von strikt *oral tradition* Vagheitsadepten, daß solche kleinen Formteile im Choral gar nicht sein könnten, weil nicht dürfen, werden obsolet, wenn man die Frage nur darauf bezieht, welche Bewegungen in der Melodie etwa krass „ungregorianisch“ sein müßten.

<sup>21</sup>So irrelevant, wie diese Gleichheit bei Pfisterer erscheint, ib., S. 114, kann sie also auf keinen Fall bewertet werden; wie schon der Vergleich mit AR kundtut, ist einmal die Form der Stelle in Greg höchst charakteristisch, zum anderen aber ist ihre Ausdehnung groß genug, um klar zu beweisen, daß hier Identität gemeint ist, bzw. daß der Komponist des Grad. *Gloriosus* auf die

einzigste Variante ist die „Ersetzung“ des Terzsprungs des 2. Tons im *climacus* durch eine Sekund (wenn man *Universi* als älter setzen will — auch hier *without prejudice*), dieser Unterschied bei sonstiger Gleichheit führt in *Gloriosus* dazu, daß eine Tonrepetition zur Schlußwendung entsteht. Dieses Problem wird dadurch gelöst, daß statt des ersten Tons im *torculus* der Wendung von *Universi* ein *pes* gesetzt werden muß, ein Ton nach oben also hinzugefügt wird. Dies stellt eine sinnvolle Verbesserung dar, nachdem der Unterschied sozusagen passiert ist — ein Ganztonschritt nach unten, statt eines Kleinterzsprungs! Welche Fassung hier die ältere sein dürfte, ist sicher nicht mit der notwendig absoluten Sicherheit nachzuweisen — allerdings dürfte wohl die „Konturiertheit“ der Melodie nur in

---

Idee gekommen sein kann, hier eine bekannte Wendung aus dem Grad. *Universi* zu übernehmen, warum soll das „verboten“ gewesen sein? Beachtet man, daß die Parallelität der beiden Verstexte, *Vias tuas, Domine* bzw. *Dextera tua, Domine* formal auffallen kann, dann wäre eine Angleichung der Schlußwendungen des Responsums eben als Übernahme auch aus textlichen Gründen wohl nicht ausschließbar.

Und wenn beide Fassungen diese Parallele im Schluß des Responsum haben, wird man nicht gleich schließen müssen, daß AR direkt von Greg abstammen müsse, zumal das hinsichtlich der Gestalt der gesamten Melodie erhebliche Schwierigkeiten bereitet, z. B. was die noch anzusprechenden musikalischen „Reime“ in Greg und nur in Greg anbelangt, die können also nur eine sekundäre Hinzufügung in Greg sein, worauf AR ersichtlich nicht reagiert (denn die Vorstellung, auf die noch einzugehen ist, daß AR sorgfältig diese „Reime“ ausgemerzt hätte bei einer — angeblichen — Rezeption, nur weil sie in AR nicht vorkommen, erscheint gerade wegen der sonstigen „Verzichte“ von AR, sinnvolle Melodieführungen zu übernehmen, aber auch der Geläufigkeit von musikalischen „Reimen“ in AR um ein wenig zu sehr von Ideologie und weniger von Argumentieren bestimmt; jedenfalls verzichtet Pfisterer auf die Registrierung aller „zwischen“ AR und Greg „strittigen“ musikalischen „Reime“, was wohl eine Voraussetzung der Behauptung sein müßte, daß AR aus irgendwelchen eigenen Gründen bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg gerade diese Jubili ausgelassen haben müßte; wer musikalische „Reime“ wie die im Off. *Vir erat* kennt, dürfte kaum Schwierigkeiten mit denen im Grad. *Gloriosus* haben, wenigstens nicht die Probleme, die aufgrund der ungenannt gebliebenen Literatur Pfisterer zu haben scheint) — warum wohl, wenn schon AR von Greg, und das auch noch direkt, abstammen sollte?

Und so „Ungregorianisch“ ist die Melodie des Grad. *Gloriosus* in Greg auch wieder nicht: Man beachte die in AR natürlich nicht zu beobachtende tonräumliche Entwicklung zu Anfang: *A/C F* im ersten Abschnitt, *F b/h* im zweiten und *F c* im letzten Abschnitt, worauf dann die „Reim“wendung mit Abstieg, vermutlich, nach *C*, s. u., folgt, und wie die vier melodischen Teile aufeinander bezogen sind, nicht nur tonräumlich, dürfte auch nicht gerade von kompositorischer Inkompetenz zeugen — natürlich, solche Quisquilien (?) können entgehen, wenn man nur das Grobe der Melodieverläufe sehen will, vielleicht aus Gründen der Arbeitersparnis? Pfisterer jedenfalls gibt keine Antwort auf die Frage, wie denn die entsprechenden Unterschiede zwischen AR und Greg zu erklären oder wenigstens zu klassifizieren seien, weil er die Frage gar nicht stellt: Hier also ganz konkret: Warum kennt AR die angesprochene klare tonräumliche Disposition nicht — wenn es denn schon von Greg abstammen soll?

Greg ebenso wie die „Reime“ einen deutlichen Hinweis darauf geben, daß AR hier nicht direkt von Greg abstammen kann —, klar ist aber, und auch hier ist die Darstellung des Sinnes dieser Wendung im Grad. *Universi* durch Johner, *Wort und Ton*, S. 310, durchaus nützlich, daß die Funktion dieser Wendung im Grad. *Universi* allein schon von der gesamten tonräumlichen Disposition des Chorstücks geradezu von einer Notwendigkeit dieser Wendung als Schlußmelisma sprechen läßt: Die Disposition beginnt mit dem ersten Erreichen von *G*, dem im nächsten Abschnitt *a* als Hochtton folgt, was im dritten wieder etwas zurückgenommen wird, um dann im Schlußjubilus bis zum *b* gesteigert zu werden — allein tonräumlich eine Disposition, die als wesentlicher Formfaktor anzusehen ist.

In der Melodie des Grad. *Gloriosus* dagegen (in Greg) läßt sich zwar ebenfalls eine sinnvolle ambitusmäßige Disposition finden, der Effekt des Hochttons *b* aber ist nicht auf das Schlußmelisma beschränkt, man findet es schon zu Anfang des Schlußsatzes, auf *faciens*. Der Effekt des Aufstiegs von *C* nach *b* ist auch in *Gloriosus* im Endmelisma des Chorstücks bemerkenswert, aber doch abgeschwächt gegenüber der Disposition von *Universi* an der gleichen Stelle. Immerhin führt der Komponist die Melodie des vorausgehenden Wortes in auffälliger Folge von *G* nach *C*, als Quartsprung mit Kadenz auf dem Subton der Tonika, *GD DC*, die tonale Disposition ist also durchaus sinnvoll.

Solche ästhetisch stilistischen Feststellungen müssen nicht die Kraft der logischen Begründung von Thesen haben, die scheinbar harte Fakten wie die von Pfisterer konstatierten Merkmale für ihn zu haben scheinen, worauf noch einzugehen ist; allerdings ist die Methode, in Musik jede Berücksichtigung klar erkennbarer und sozusagen statistisch und in der Notation abgesicherter Dispositionsmuster, also Effektbildungen, zu vermeiden, kaum überzeugend: Musik ist eben auch eine auf ästhetische Wirkung gerichtete Kunst; und der Choral ist musikalische Kunst. Und damit ist nicht unwahrscheinlich, daß der Autor der Melodie von *Gloriosus* sich (nicht erst in der Gregorianischen Fassung) nach dem Schluß des Chorstücks von Grad. *Universi* gerichtet haben könnte, dem sich dann der Autor des Grad. *Gloriosus* in Greg angeschlossen haben mag; wie das? Als Interpretation einer vorgegebenen älteren Fassung, die auch Grundlage, Ausgangsbasis der Altrömischen Version gewesen sein kann. Schließlich sind die Tonarten beider Gradualia gleich, und die Entscheidung, in *Gloriosus* schon auf *faciens* den Höchstton zu erreichen, und das nach Schluß auf *C* (musikalischer „Reim“ zum Schluß von *sanctis*) läßt auch eine sinnvolle Disposition erkennen, die „motivische“ Einheitlichkeit dieser Schlußbildung, die dann nochmals nach *mirabilis* auftritt, kann ihre mehrfache Verwendung schon gerechtfertigt haben. Die Vorgabe der Gleichheit des Schlußmelismas des Responsum im Grad. *Gloriosus* jedenfalls muß nach Auskunft von AR als ursprünglich angesetzt werden, d. h. wenn man einmal das „normale“ Modell der gegenseitigen Relation von AR und Greg voraussetzen darf, müßte ein übernehmender Redaktor einer Fassung, die von AR besser als Greg repräsentiert wird, nicht nur die Einzelform der beiden „uralten“ Fassungen der beiden Gradualia übernommen, sondern auch deren Gleichheit erkannt haben, d. h. er muß einmal die Gleichheit verstanden und darauf Gregorianisch reagiert haben (hier vielleicht mit einem „Fehler“), nämlich mit der Verwendung des betreffenden Schlußmelismas im Grad. *Universi*: Der „Gregorianische Rezeptor“ müßte also, bei der Übernahme von *Glo-*

*riosus* gewußt haben, wie dieses Melisma in *Universi* gestaltet ist — denkbar wäre doch, wenn diese Voraussetzungen nicht möglich wären, daß der jeweilige Receptor jedesmal die gegebene Form verschieden interpretiert, also einmal im Grad. *Universi* so redigiert, im Grad. *Gloriosus* aber anders: Solche ad hoc Einzelentscheidungen scheinen also nicht vorzukommen, man muß die genannten Voraussetzungen machen — und muß fragen, ob solche Voraussetzungen unmöglich sind, das sind sie wohl nicht<sup>22</sup>; hinzu kommt aber noch: Auch für die — angebliche — „umgekehrte“, zudem noch genetische Abhängigkeit AR von Greg müssten die gleichen Voraussetzungen gemacht werden, wieder bleibt nur das Argument, das sich bei genauerer Betrachtung der Melodien ergibt: Wie könnte ein rezipierender Komponist Greg in derart entstellender Weise musikalisch unsinnig „umgestalten“, nein verhunzen? eine Frage, die sich jedem, der dieses Melisma in AR mit dem in Greg vergleicht, stellen muß. Die, übrigens generelle Antwort auf die Frage, warum hier, und auch anderswo, bestimmte Stellen in verschiedenen Liedern identisch sowohl in AR als auch in Greg komponiert sind, liegt in der Annahme, daß eine gemeinsame „Urfassung“ solche Gleichheiten bereits besessen hat. Demgegenüber sind die eben nicht etwa schlecht komponierten musikalischen „Reime“ im Grad. *Gloriosus* nur Merkmal von Greg, also wohl sekundär. Und, warum sollten solche Eigenheiten „verboten“ oder ein Zeichen dafür sein, daß AR von Greg abstammt? Darauf ist auch nochmals einzugehen. Übrigens, musikalische „Reime“ kennt auch AR, nur eben nicht an dieser Stelle. Man wird doch auch bemerken dürfen, daß das Interpunktionsmelisma im Vers des Grad. *Universi* nach *Domine* deutlich motivische Korrespondenzen zeigt, die die Floskelreihung von AR nicht kennen kann, von der charakteristischen „Konturiertheit“ von Greg ganz abgesehen — warum sollte AR bei einer, angeblichen, Rezeption von Greg gerade solche klaren Gestaltmerkmale völlig vernichten, etwa weil die Römischen *cantores* zu unmusikalisch waren? Das dürfte eine vergleichbar unsinnige, euphemistisch gesprochen, methodische Voraussetzung sein wie die Annahme, daß die fränkischen *cantores* römische Melodien zu rezipieren und zu redigieren musikalisch zu dumm gewesen sein müßten, wo schon die Erschaffung der Musiktheorie genau das Gegenteil belegt.

Auffällig ist die Ausdehnung der Interpunktionsmelismen im Grad. *Gloriosus* nur in Greg, so schlecht klingen die auch nicht: Die Vorstellung übrigens, daß ausgerechnet der totale „Verzicht“ auf diese drei nur in Greg begegnenden musikalischen „Reime“ (im Grad. *Gloriosus*) in AR ein Beweis dafür sein müsse, daß AR von Greg abstamme, wäre, wenn sich die entsprechende Argumentation überhaupt auf solches Niveau begeben würde,

<sup>22</sup>Hier soll nur auf ein Problem hingewiesen werden, das bei der Voraussetzung einer Rezeption von Melismen und natürlich auch von anderen Wendungen entsteht, die in nicht notwendig liturgisch nahe benachbarten, verschiedenen Liedern gleich sind: Wenn die Melodien nicht jeweils vereinzelt rezipiert worden sind, muß ein Wissen der Gleichheit zu der betreffenden Stelle in der anderen Melodie bestanden haben — auch diese Fragestellung müßte man wohl statistisch erst einmal begründen vor Aufstellung tieferer genetischer Abstammungsthesen; es gibt in beiden Fassungen intermelodische Gleichheiten, die die jeweils andere nicht kennt; und, wie hier zu sehen, es gibt auch solche in beiden Fassungen gleiche „Symmetrien“.

wohl nicht ernstzunehmen, sondern ein recht deutlicher Hinweis darauf, daß Greg hier „symmetrisiert“ haben dürfte, AR jedenfalls bietet insgesamt eine wesentlich langweiligere Form des Responsum; wie man Greg zu so etwas „umgestalten“ könnte, wäre daher erst noch einmal zu beweisen und überhaupt erst einmal zu erkennen, will man solche Thesen ernsthaft aufstellen<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>Ein „Reim“ und eine zugeordnete „Assonanz“ im Grad. *Timete* — nur in Greg  
Soll man die Kombination von musikalischem „Reim“ und musikalischer „Assonanz“ im Grad. *Timete Dominum* — s. auch im Index — nur in Greg als Beweis dafür ansehen sollen, daß AR von Greg abstammen müsse, eben weil AR den „Reim“ ebensowenig wie die „Assonanz“ kennt, vgl. o. Anm. 32 auf Seite 32:

The image displays three pairs of musical staves, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) version (top staff) with a Gregorian chant version (bottom staff). The lyrics are written below the Gregorian staves.

- Example 1:** Lyrics: *Ti-me- te Do-mi- num*. The AR staff shows a simple, stepwise melody. The Gregorian staff shows a more complex, rhythmic melody with a clear cadence.
- Example 2:** Lyrics: *om- nesan- cti e- ius*. The AR staff shows a simple, stepwise melody. The Gregorian staff shows a more complex, rhythmic melody with a clear cadence.
- Example 3:** Lyrics: *quo- ni- amni- hil de- est*. The AR staff shows a simple, stepwise melody. The Gregorian staff shows a more complex, rhythmic melody with a clear cadence.

Daß die Melodien das gleiche Gerüst haben, ist klar. Warum aber sollte Greg bei der Rezeption einer AR nahestehenden oder gleichen Fassung nicht auf die hinsichtlich der „rollierenden“ Floskel *DFEDDFED* nicht gerade interessanten Formel von AR mit einer ebenso klar deutlich auffälligeren Wendung, individualisierend reagiert haben dürfen? Der Effekt des dreimaligen Abstiegs auf die Tonika und der anschließende Schluß auf dem Subton ist doch erlebbar. Warum sollte der anschließende „halbinitiale“ Anfang mit der in Greg „ausreichend“ als genuin bezeugten „*oriscus*-Formel“ mit ihrem Aufstieg von der Tonika aus nicht eine Veränderung an einer AR nächstehenden Fassung durch eine „gregorianische“, d. h. fränkische Rezeption gewesen

Immerhin weist die Altrömische Fassung zum Ende des Chorstücks ebenfalls ein Melisma auf, das mit der in *MMM II*, S. 80, wiedergegebenen Version des Altrömischen Graduale *Univarsi* weitgehende Ähnlichkeit besitzt, was die Gregorianische Form anbelangt, so besteht immerhin eine gewisse Ähnlichkeit hinsichtlich des Umfangs des Melismas, was, angesichts der Funktion allerdings nicht sehr hoch zu bewerten ist (die erste Neume kann als Zeichen für den Schluß des vorangehenden Textteils gelesen werden, zur Fortsetzung vgl. u. 2.2 auf Seite 292):

The image displays three musical staves, each representing a different version of a melisma. The top staff is labeled 'AR: Univ.', the middle 'AR: Glorio.', and the bottom 'G: Glorio.'. Each staff begins with a square neume on a high line, followed by a series of lower notes and a final cadence. The notation uses square neumes on a four-line staff with a clef. The 'AR: Univ.' and 'AR: Glorio.' versions show a similar melodic contour, while 'G: Glorio.' has a distinct ending.

Bemerkenswert ist, daß die beiden Altrömischen Versionen dieses Schlußmelismas die sein dürfen, bzw. warum dürfte dann AR bei einer — angeblichen Rezeption von Greg nicht die beiden „Assonanzen“ behalten haben? Daß AR stilistisch etwas gegen solche „symmetrischen“ Strukturen einzuwenden gehabt haben sollte, wird selbst Pfisterer nicht behaupten wollen, zumal dann eine „ungregorianische“ Stilistik vorliegen würde.

Betrachtet man sich die Gestalt des Abschlusses von *sancti eius* in Greg in Vergleich zu AR fällt nicht nur wieder das Fehlen der rollierenden Floskel, *aGhaGaGhaG* auf, sondern vor allem die Art, mit der der Abstieg vom Höchstton aus effektiv gestaltet ist, was gerade durch die Verwendung des „Reims“ besonders eindrucksvoll geschieht — das hätten die Hörer und Sänger der Zeit gar nicht bemerken können? Es steht so da, und zwar so, daß die tonräumliche „Bescheidenheit“ vor dem ersten „Reim“ natürlich in Relation zu dem, was vor dem (zweiten) „Reim“ erscheint, diese tonräumliche, also bewegungsdynamische Steigerung besonders auffällig macht, vielleicht nicht gerade Betrachtern, die sich *Philologenweisheit* vindizieren, wohl aber dem, der einfach die Neumen liest. Und warum die anschließende musikalische „Assonanz“ in Greg keine, auf den „Reim“ kompositorisch reagierende sekundäre, übrigens auch nicht effektarme, redaktionelle Entscheidung von Greg gewesen sein kann bzw. darf, wäre vielleicht auch noch zu erklären, wenn man denn ein so merkwürdiges Modell einer — angeblichen — Rezeption Greg in bzw. durch AR aufstellen will. Auch wäre völlig unverständlich, warum AR die tonalen Lagen der Abschnittschlüsse so verändert haben sollte.

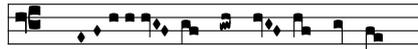
Es bleibt auch hier nur der Schluß, daß das Modell der Rezeption einer von AR — im Allgemeinen — deutlicher repräsentierten Fassung durch Greg die größere, vor allem ästhetische bzw. musikalische Plausibilität besitzt.

Ursprünglichkeit der Wendung im Gregorianischen Grad. *Universi* bestätigen könnten, weil in AR beide Gradualia an der entsprechenden Stelle die identische Wendung haben (mit einer vielleicht sekundären, individuellen Erweiterung im Grad *Universi*, s. u.), was die Vermutung stützen könnte, daß die Stelle im Grad. *Gloriosus* in Greg eben eine, vielleicht fehlerhafte, vielleicht auch bewußte Variante darstellen muß — das Grad. *Gloriosus* weist hier vielleicht einen Fehler auf, der jedoch nicht einfach auftritt, sondern durch die oben beschriebene Veränderung ausgemerzt wird, nicht durch Rückführung auf die (vermutlich) eigentliche Version, sondern durch eine andere Anbindung an den tonal zwangsläufigen Schluß, also dann doch wieder als bewußt so komponiert erscheinen muß — wäre es auszuschließen, daß der Komponist sich nur an der Fortführung von *Faciens prodigia* orientiert hätte, bei Benutzung der Wendung aus dem Grad. *Universi*, zumindest muß man solche Möglichkeiten nicht a priori außer Acht lassen? Daraus schließen zu wollen, daß nur die Fassung von *Gloriosus* die ursprüngliche sein könne, die anderen drei Versionen aber sekundär angeglichen, erschiene angesichts des Gewichts von Grad. *Universi* — liturgischer Ort — als doch etwas seltsame Interpretation, die Pfisterer auch nicht macht, da er den Sachverhalt unbeachtet läßt. Was allerdings jeder Betrachter, oder, gar, Hörer dieser Stelle in AR und Greg bemerken dürfte, ist die gestaltmäßige Armseligkeit der Version in AR, verglichen eben mit der Fassung des Grad. *Universi* oder auch des Grad. *Gloriosus* in Greg:

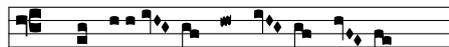
Natürlich kann man den Anfang als gleich angeben, das Erreichen des Tiefstons von oben, wie in AR, ergibt sich aus der vorausgehenden Melodie, die mit *D* endet, wogegen Greg den Tiefstton bereits erreicht hat, auch die Variante von *bistropa* und dem Ornament *DFEF* in AR kann man direkt aus dem Kontext erklären: AR muß den Abstand zum Tiefstton überbrücken. Dann allerdings wird der Unterschied so deutlich, statt ebenfalls einer nicht gerade einfallsreichen Trillerfigur *GaGaGE* in AR der Aufstieg zum Höchstton *b*, der sofort verlassen wird, um dann sehr schnell zum Schlußton abzusteigen; AR führt die Trillerfigur auf *FG* weiter, um dann, zum Schlußton zu gelangen. Daß in AR das Grad. *Universi* einen Einschub — gegenüber der kürzeren Fassung des Grad. *Gloriosus* hat, kann man hinsichtlich historischer Priorität nicht nutzbar machen, zumal beide Melodien in verschiedenen Hss. überliefert sind; ob also eine Kürzung oder eine Ausdehnung vorliegt, wird selbst Pfisterer nicht entscheiden können; daß AR bis zur rationalen Überlieferung für solche Veränderungen ausreichend Zeit gehabt hat, wurde bereits mehrfach bemerkt.

Was allerdings entscheidbar ist, ist der Umstand, daß AR gegenüber beiden Versionen von Greg ziemlich langweilig erscheinen muß, jedenfalls ist die Vorstellung einer direkten Ableitung von AR aus Greg, aus welchem Grad. auch immer, höchstens mit einer radikalen Unmusikalität der — angeblich — rezipierenden „Altrömischen“ Rezeptoren von Greg vereinbar. Und wenn sie dann auch noch völlig darauf verzichten, die musikalischen „Reime“ des Grad. *Gloriosus* in Greg zu übernehmen, keine Spur einer Beziehung gerade an diesen Stellen zeigen, wird man, schon angesichts der kompositorischen Charakteristik eben dieser „Reim“stellen nicht gerade leicht von dieser genetischen Reihenfolge (AR aus

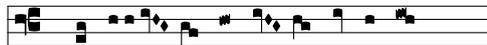
Greg) zu überzeugen sein, zunächst in Rekonstruktion nach St. Gallen, vgl. auch u. 2.2 auf Seite 291:



Dann, ebenfalls in Rekonstruktion, die vor allem zum Schluß einige Mühe macht, nach Chartres, *PM XI*:



Zu Anfang ist die Lage des ersten *climacus* in Chartres eindeutig einen Ton über der Tonwiederholung der *bistropa*, wie St. Gallen gesungen hat, wird man nicht rekonstruieren können, allerdings ist St. Gallen notationsmäßig mit Chartres kompatibel. Die Schluß*clivis* könnte auch *ba* gelesen werden, was natürlich die tonale Disposition der rationalen Überlieferung des Gradualbuchs infrage stellt. Übrigens sind in Chartres die beiden anderen musikalischen „Reime“ ganz zum Schluß etwas anders geformt (es handelt sich um mögliche Rekonstruktionen des Gemeinten, nicht etwa um als bewiesen verstandene Übertragungen!):



Man beachte, daß das *quilisma* in Chartres graphisch nicht vom *frangulus* unterscheidbar ist, was nicht auf zwei völlig unterschiedene Arten des Bezeichneten eines Zeichens weist, sondern darauf, daß beide Neumen für Chartres ein gleiches Bezeichnetes hatten, was das gewesen sein könnte, wird man nicht mehr rekonstruieren können. Angesichts des verfügbaren Raumes in Chartres ist die raumanaloge Lesbarkeit nicht etwa durch „zu wenig“ Platz für die Neumen beeinträchtigt. Die Diskrepanz ist eindeutig, und man kann sie natürlich verschieden deuten: Der Notator/*musicus* von Chartres hat den dreimaligen identischen musikalischen „Reim“ zugunsten von mehr Abwechslung verändert, die rationale Tradition hat der Einheitlichkeit des Schlusses mit Subton der Tonika in eine „variante“ Fassung eingeführt — was, und das muß in diesem Zusammenhang auch interessieren, für AR nicht die geringste Bedeutung gehabt haben kann; und da soll AR von Greg abstammen können? An dieser Stelle ist dies aber mit Sicherheit nicht der Fall. Im übrigen, oder *wie dem auch sei*, die Angaben von St. Gallen hinsichtlich der „Reime“ sind eindeutig.

Man wird also eher folgern, daß das Grad. *Gloriosus* in der Gregorianischen Fassung im Schlußmelisma des Responsum eine Veränderung aufweist, ziemlich eindeutig einen

Fehler, der aber „auskomponiert“ worden ist; ersichtlich ein sekundärer Akt, der vor allem nicht auf außerrömische Herkunft weisen kann. Andererseits aber weist diese Prallele zum Grad. *Universi* daraufhin, womit man das Grad. *Gloriosus* in der Gregorianischen Fassung vergleichen sollte — Pfisterer bemerkt, daß von den in Gradualia möglichen Interpunktionsmelismen nur die Art vorkomme, die nach der letzten Silbe, also sozusagen als Jubilus angehängt wird. Korrekt ist diese Aussage nicht, wenn man das Melisma auf *Deus* beachtet (oder wenn man im Grad. *Exsultabunt* die Vertonung von *laetabuntur* oder im Vers *canticum novum* betrachtet, um nur ein „naheliegendes“ Beispiel anzuführen): Hier hat man ein typisches akzentbeachtendes Schlußmelisma — und die Absetzung des Namens Gottes scheint sinnvoll; schließlich ist eine der Stileigentümlichkeiten der Gregorianik, daß, wenn bei wenig Text viel Musik gebraucht wird, sogar einzelne Wörter (nebst eventuellen Enklitika) zu Trägern von etwas wie *cola et commata* werden können; genau dies geschieht in dem vorliegenden Graduale.

Vergleicht man weiter mit *Universi* — immer das Chorstück —, so fällt zunächst auf, daß die Melismatik in *Gloriosus* auffällig augmentiert erscheint; nicht allerdings am Ende des Chorstücks, das mit *Universi* übereinstimmt: *Gloriosus Deus* ist stilistisch hinsichtlich Melismatik voll mit *Universi* vergleichbar, das gleiche gilt für *in sanctis* wie auch für *mirabilis*, Abschnitte, die tonal „korrekt“ mit der Tonika abschließen. Auch *in maiestate* erscheint in diesem Stil einer relativ bescheidenen Melismatik. Was eben auffällt, sind die Binnenmelismen, die Jubili nach *in sanctis* und nach *mirabilis*, vielleicht auch nach *maiestate*: Pfisterer bemerkt, daß sich diese Jubili letztlich ohne Verbindung an das Vorangehende anschließen, sie erschienen als irgendwie überflüssige Zusätze, die auch auf die sonst zu beobachtende tonräumliche Gesamtdisposition keine Rücksicht nähmen, was in Bezug auf den ersten Teil ersichtlich nicht zutrifft, wo der „Reim“ die Melodie wieder tonräumlich „reduziert“; recht langweilig seien diese Jubili, mit ihrem geringen Ambitus einer Quart und der dauernden Umspielung der kleinen Terz *D – F*, wenn man zunächst einmal nur die Jubili nach *in sanctis* und nach *mirabilis* betrachtet, die zudem auch noch vollständig identisch sind:

Wenn man diese *iubili* weglassen würde, bliebe ein normaler, eher bescheidener, aber nicht inadäquat disponierter Respons eines Graduale übrig, dem allerdings eben doch jedes Interpunktionsmelisma fehlt, vergleichbar eben dem Grad. *Universi*; notwendig erscheinen beide Melismen also nicht (allerdings weist AR eine Besonderheit mit *sanctis suis* auf, was als Maßnahme einer Angleichung der Silbenzahlen pro Abschnitt für einen spezifisch zum Gesang redigierten Text recht sinnvoll erscheint: Die drei Abschnitte — im Gegensatz zu vier in Greg — erhalten dadurch 11, 10 und 7 Silben, „statt“ 9, 10, 7, wollte der Komponist (oder das — sozialistische (?) — Autorenkollektiv der *chant community* in AR) vielleicht zu Anfang einen ausgedehnteren Abschnitt? Sie stehen aber da, und sind sie, abgesehen von dem Merkmal, daß drei musikalische „Reime“, zwei etwas ausgedehnter, in Greg nicht gerade häufig erscheinen, stilistisch so unpassend? Der erste Auftritt ist voll integriert in die Folge der jeweiligen Höchsttöne und korrespondiert mit dem Anfang, auch hinsichtlich des Schlusses mit dem Subton, nachdem *sanctis* mit der Tonika endet — eine falsche oder gar stilistisch verbotene Folge von Schlußtönen?

schließlich ist, bis auf die Notierung mit *pressus* in St. Gallen und in der rationalen Tradition *Gloriosus* am Schluß identisch mit dem Schluß der drei musikalischen „Reime“ — sollte das kein zu beachtender eventueller Zusammenhang sein, der vom Komponisten so gemeint worden ist, wie er notiert wurde?

Woher weiß man, daß der Komponist/Redaktor von bzw. in Greg nicht musikalisch auf *Gloriosus* reagiert, wie der oder die Komponisten der Offertorien *Iubilare*, wobei AR nur im Fall von *Iubilare Deo universa* den großen Jubilus kennt, nicht aber die wörtliche Wiederholung von *universa terra*, wodurch erst eine sinnvolle musikalische Form entsteht; wieder einmal ein Hinweis, daß AR von Greg abstammen muß und dessen klare Gestalt, hier den ästhetisch ungeheuren Fall und folgenden langsamen, stufenweisen Aufstieg in einer Weise verhunzt, die der Musikalität der Redaktoren von AR ein geradezu katastrophales Zeugnis geben würde — wenn man AR unbedingt aus Greg, und dazu noch direkt, entstanden sehen will (Näheres dazu kann man von Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 598 ff. erfahren)?

Verf. jedenfalls ist sich nicht sicher ist sich Verf. auch wieder nicht, daß der erste Jubilus, das erste Interpunktionsmelisma so absurd, falsch und scheußlich klingen müsse, so ohne Zusammenhang mit dem vorangehenden Melodieverlauf und so gegen jeden Gregorianischen Stil sei. Man muß erst einmal die genaue Gestalt dieses Melismas betrachten — immerhin, St. Gallen notiert den Schlußton auf *sanctis* lang, kennzeichnet also einen Abschnitt, so daß die Hinzufügung eines Jubilus auch angesichts des nicht sehr langen Textes nicht so unpassend erscheinen muß, wie dies Pfisterer in seiner allerdings auf die innere Gestalt der „Reime“ nicht eingehenden Betrachtung behauptet.

Es fällt also nicht schwer, den ersten musikalischen „Reim“ eben nach *sanctis* als durchaus sinnvolle Bildung anzusehen, und wenn der nächste, nur aus einem Wort bestehende Abschnitt — ist nicht viel —, dann auch noch identisch endet wie der auf *sanctis*, damit ist doch die Idee auch noch eines musikalischen „Reims“, also eines zweiten Auftretens des betreffenden Jubilus nachgerade als sinnvoll anzusehen — es fällt doch auf, daß und wie ausgedehnt in diesem Graduale das Responsum gestaltet wird, vielleicht hat sich der Komponist in Greg doch auch etwas dabei gedacht. Dabei sei dieser Versuch einer ästhetischen und liturgischen Würdigung (Aufwandssteigerung) der drei musikalischen „Reime“ (was man von ihrer Funktion als Binnen-*iubili* trennen sollte) nicht etwa als Behauptung falsch zu verstehen, daß wenigstens die zwei ersten Binnenjubili sekundäre Einfügungen darstellen könnten; hingewiesen werden soll nur darauf, daß der Komponist (vielleicht in Stufen) nicht ganz ohne ästhetischen Sinn gehandelt hat und zumindest um sinnvolle Integration bemüht war. Was Pfisterer übrigens auch unbeachtet läßt, ist die Identität des Schlusses von *Gloriosus* mit der Schlußwendung der Binnenjubili; eine Wendung, die man auch zum Schluß des Jubilus im Alleluiatyp *Ostende* findet — völlig irrelevante Erscheinungen, obwohl sie doch die „Gregorianizität“ wenigstens der Schlußbildung zeigen können und die Frage stellen lassen, warum AR davon gar nichts weiß (auch AR hat doch ein Binnenmelisma nach *magestatibus*. Alles das soll man nicht bemerken?

AR jedenfalls kennt dagegen nach *mirabilis* keine syntaktische Zäsur, ein vielleicht

doch nicht ganz trivialer Unterschied, den als irgendeine Art von „Renormalisierung“ zu bewerten, schon einige Mühe machen würde; Greg konzipiert vier Abschnitte, in so deutlicher Gliederung, daß man gerade hierin eine besondere kompositorische Absicht sehen muß. Die ersten zwei Abschnitte sind also nicht nur durch den musikalischen „Reim“ verbunden, sondern auch durch einen solchen „Reim“ der texttragenden Teile. Warum sollte AR auch dieses Merkmal bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg vernichten?

Fragen kann man natürlich, ob die Wiederholungen zu ermüdender Regelmäßigkeit führen, die irgendjemand in AR — angeblich — Rezipierenden aus stilistischen Gründen zur Ausmerzung dieser Melismen gezwungen haben könnte; ermüdende Regelmäßigkeit dürfte gerade für die Floskelhaftigkeit des Stils von AR nicht gerade ein Argument gewesen sein (man beachte etwa die auffällige Parallelität im Grad. *Gloriosus* auf *Deus* und *suus*, und auch auf in *sanctis*<sup>24</sup> — rezipiert doch, angeblich, AR nicht einmal die ästhetisch so schöne und sinnvolle übergeordnete Linie des ersten Abschnitts *Gloriosus Deus in sanctis*,

<sup>24</sup>Zur Formel auf *magestatibus* in AR im Grad. *Gloriosus* und anderen Man könnte natürlich auch, wenn man methodisch einigermaßen sachbezogen vorgehen wollte, im Off. *Ostende* die Wiederholung eines großen Jubilus auf *da nobis* im Responsum und auf *Iacob* am Versschluß beachten, das Greg aber nicht kennt. Damit soll keine Identität der Fälle behauptet werden, nur darauf hingewiesen werden, daß AR sehr wohl und auch eigenständig musikalische „Reime“ bilden kann; man kann einige Beispiele vermittels der Suchfunktion und dem Wort *Reim* in den genannten Internetveröffentlichungen des Verf. finden. Pfisterer gibt jedenfalls keine Aufstellung, auch keinen Hinweis darauf, daß, in AR, im Grad. *Adiutor meus* ebenfalls, nämlich auf *liberator meus* und *Domine* ein musikalischer „Reim“ zu finden ist, der zudem noch der Wendung im Grad. *Gloriosus* auf *magestatibus* schon formelhaft nahesteht. Greg „verzichtet“ hier auf einen solchen „Reim“, was deshalb ganz unterhaltsam erscheint, weil die Gestalten nicht ganz verschieden sind:

The image displays two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) styles. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example is for the words 'Do-mi-ne'. The AR staff shows a highly rhythmic and repetitive melodic line with many square notes and frequent rests, while the Greg staff shows a more fluid, continuous melodic line. The second example is for the words 'ne tar-da-ve-ris'. Again, the AR staff is highly rhythmic and repetitive, whereas the Greg staff is more fluid and continuous.



Die Verwandtschaft der Konturen wird besonders deutlich in Hinblick auf den in beiden Fassungen erreichten Tiefstton *A*; beide Fassungen machen aber einen deutlich verschiedenen Gebrauch dieser gemeinsamen Vorgabe: Greg schließt tief und beginnt den letzten Abschnitt mit Tiefstton, der also im zitierten Abschnitt nur vorbereitet wird, wogegen AR gerade diesen Anschluß vermeidet, obwohl auch AR auf *ne tardas* ebenfalls den Tiefstton *A* als Schlußton eines *climacus* erreicht. Warum darf man fragen, haben die — angeblichen — Rezeptoren von Greg in AR gerade diese Markanz vernichtet? und das bei identischer ambitusmäßiger Anlage! Der Schluß in AR wird von einer beliebten Formel gebildet, die man auch im Grad. *Beata gens* u. ö. findet (hier sind auch tonal unterschiedliche Klassifikationen zu beachten).

Die erste Wendung von AR findet man noch im Grad. *Beata gens* auf *Dominus*, ohne Entsprechung in Greg, im Grad. *Sciant gentes* ebenfalls ohne Entsprechung in Greg, im Grad. *Time-te Dominum*, wie man sieht entgegen Gregorianischer Syntaxbezogenheit, nicht auf bestimmte Stellen im Gesamtverlauf des Chorstücks bezogen, sondern als überall mögliche Floskel, ohne Entsprechung in Greg, oder im Grad. *Custodi me Domine*, wo Greg ein längeres, aber anderes Jubilusmelisma kennt, im Grad. *Os iusti* findet man eine vergleichbare Formel auf *et lingua eius*, also auf zwei Silben verteilt, Greg kennt hier, vernünftigerweise, kein Melisma. Es ist ganz amüsant, aus solchen, nicht gerade seltenen Nichtentsprechungen oder nur partiellen Entsprechungen eine, auch noch genetische, Abhängigkeit AR von Greg zu postulieren, weil eine „Verformelung“ Ausdruck späterer Entwicklung sein muß, also Individualisierung natürlich ebenso a priori als Zeichen späterer Entwicklung ausgeschlossen sein muß; fragen darf und muß man allerdings, warum denn dann die — angeblich — in AR sekundär erfolgte Verformelung bzw. Vereinheitlichung so uneinheitlich erfolgt. Zu fragen wäre natürlich auch, woher, wenn nicht aus höchstgradiger musikalischer Vergeßlichkeit der und nur der Römischen, angeblich rezipierenden Sänger, dieses Stilelement herrühren soll oder kann: Aus Greg jedenfalls kann es nicht herrühren, also muß hier AR ein eigenes Stilempfinden gehabt haben, und woher sollte das kommen, wenn nicht aus unabhängiger eigener Tradition? So irgendwie aus dem musikalischen „Bauch“ der „altrömischen“ Sänger?

Die hier noch öfter zu erörternde Grundfrage bleibt auch da bestehen: Warum muß die Möglichkeit, daß Individualisierung von ästhetisch z. T. nicht gerade überzeugender Formelhaftigkeit Ergebnis sekundärer Redaktion sein darf, methodisch a priori ausgeschlossen sein — daß AR sich in sich weiterentwickelt haben könnte, ist nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich, nur was dann eine solche, angesichts Greg nicht gerade selten ziemlich trostlose Verformelung, feiner als *Vereinheitlichung* qualifiziert, mit einer — angeblichen — Abstammung AR aus Greg zu tun

worauf oben hingewiesen wurde).

Was das stilistische Gemüt oder Gefühl von Gregorianikern stört, ist nicht die Gestalt des einzelnen Jubilus im Grad. *Gloriosus*, sondern nur die dreimalige Wiederholung, beim dritten Mal übrigens leicht verändert: Jeder Textteil schließt mit der Tonika, jedes Melisma aber mit dem Subton, ist gleichsam ausgerichtet auf den Anfang des folgenden Satzes und reagiert auf den Schlußton des vorangehenden — eine vergleichbare tonale Disposition findet man übrigens zwischen dem Schlußsatz und dem anschließenden Jubilus, der mit dem von *Univerſi* identisch ist, nur ist da die Funktion umgekehrt: Der Satz schließt mit Subton, das Melisma notwendig mit Tonika; immerhin offensichtlich eine durchgehaltene Regelmäßigkeit, jedenfalls, s. o., der Fassung des Gradualbuchs, die aber von St. Gallen bestätigt wird.

Erweisen sich damit etwa die im Schluß jeweils identischen Jubili als auch tonal überflüssig, weder aus dem Gesamtstil noch aus tonaler noch aus tonräumlicher Gesamtdisposition erklärbar? Hinsichtlich des Gattungsstils fallen natürlich für solche Regelmäßigkeiten, d. h. Wiederholungen von Jubili nicht das Graduale, sondern das Alleluia ein, da gibt es solche „Reim“wiederholungen, und das auch noch, ohne daß sich irgendjemand darüber aufregen würde, genannt sei etwa das All. *Verba nea auribus*, das, wie zu erwarten, nicht in den *Sextuplex* Hss. enthalten ist, also wohl ein neueres Datum besitzt, in Schlagers Themenkatalog Nr. 7, merkwürdigerweise für eine Rezeption von Greg in Benevent möglichst schon vor 800, auch in Benevent überliefert; solche „Symmetrien“ weisen schließlich auch auf jüngere Entstehung hin. AR kennt das All. dagegen nicht, ein klarer Beweis für eine genetische Entstehung von AR aus Greg<sup>25</sup>? *Wie dem auch sei*, man wird also die von Pfisterer so bemängelten Binnenjubili des Grad. *Gloriosus* nur in

---

haben könnte, macht Pfisterer auch nicht klar. Von Interesse ist doch, daß Greg an einer Stelle (ob nur da, wäre natürlich noch nachzuprüfen) ein Melisma kennt, das an gleicher Stelle auch in AR, ausreichend ähnlich, auftritt. Daß dieses Melisma in seiner AR Form dann zu einer, nicht zwingenden, sondern gelegentlich, sogar zweimal auftretenden Formel „wird“ (*without prejudice*), — also gegen musikalische „Reime“ hat AR keine stilistischen Bedenken! — sagt über die genetische Relation AR Greg nichts aus, denn einmal sind, wie bemerkt, sekundäre Veränderungen in AR zu erwarten, eventuell auch Verformelungen, zum ändern aber ist damit doch nicht auszuschließen, daß Greg bewußt verändert hat, wenn die Vorgabe Formeln aufgewiesen haben mag. Auf dieses, wenig brauchbare Argument ist im Folgenden noch einzugehen. Hier ist von Interesse, daß AR die Wendung von Greg nicht übernimmt — warum denn, wenn — angeblich — AR so Gregorianisch denkt, daß es Gregorianisch „falsche“ Binnen„reime“ in eine Gregorianische Normalform bringt, andererseits aber keine Einwände gegen entsprechende musikalische „Reime“ an anderer Stelle hat — wo, darf man fragen, bleibt hier die stilistische Logik? Vielleicht sollte man doch erst einmal die Gesamtheit der Unterschiede zwischen AR und Greg zusammenstellen und klassifizieren, bevor man über genetische Relationen delibereiert und dann auch noch Thesen als sicher herausstellt, die erhebliche Fragen aufwerfen.

<sup>25</sup>Aber natürlich, AR hat hier ein derart „symmetrisches“ Alleluia nicht haben wollen — wäre das eine adäquate und plausible Argumentation?

Greg vielleicht mit der entsprechenden „Regelmäßigkeit“ von späteren Alleluiamelodien in Verbindung bringen dürfen. Übrigens, auch Offertorien sind nicht arm an solchen inneren „Symmetrien“, natürlich, die „müssen“ dann gleich Gallikanisch sein — überliefert werden sie aber doch in der Gregorianischen Tradition.

Angesichts der Relation der in beiden Fassungen vergleichbaren Melodieteile des Grad. *Gloriosus*, die wie üblich in AR gegenüber denen von Greg bemerkenswerte Langweiligkeit zeigen<sup>26</sup>, z. B. in der mit dem Grad. *Universi* gemeinsamen Schlußwendung des

---

<sup>26</sup>**Ein Beispiel formmäßiger Korrespondenzen** Angesprochen sei nur der „Verzicht“ von AR auf die übergeordnete Linie des Abschnitts *Gloriosus ... sanctis*, worin dem Jubilus eine erkennbare Funktion zukommt. Man könnte aber auch den Unterschied der, in AR dann auch noch wiederholten, Melodie über *Deus* betrachten und dann noch bemerken, wie die Korrespondenz zum folgenden Abschnitt in Greg gestaltet ist, was deutlich macht, daß die angesprochene übergeordnete Linie — nur — in Greg nicht etwa zufälliges Ergebnis eines Dahersingens eines Mitglieds einer *chant community* aus irgendwelchen Konventionen der Floskelreihung sein kann, sondern auch und gerade in der Binnen„motivik“ bewußt so gestaltet wird. Es geht um die Relation der jeweils verschieden erreichten *virga F*, der dann identisch folgt *ED*, beim zweiten Mal aber mit Steigerung um einen Ton: *F EGFED D* „wird“ zu *F EGaFEDE D*, wenn das keine kompositorische Absicht sein darf, also auch nicht sein kann, wird man auf jede Betrachtung der Struktur der Chormelodien verzichten können, kaum eine sinnvolle Methode.

Diese klare Korrespondenz, die die Erinnerung an den eben zurückgelegten melodischen Weg zur Hervorhebung des übergeordneten Unterschieds, hier der abschnittsmäßig sukzessiven tonräumlichen Erweiterung, nutzt, aber macht die ganz andere, mit einer Art musikalischen „Assonanz“ arbeitende, Gestaltung von AR so verschieden, daß eine Rezeption AR von Greg auch hier nicht gerade leicht zu verifizieren sein dürfte, nein, mit Sicherheit auszuschließen ist, will man nicht aus den — angeblich — rezipierenden Römischen Sängern musikalische Ignoranten machen. Das müssen sie nicht sein, sie folgen anderen stilistischen Merkmalen, nämlich denen, die der gemeinsamen Vorgabe, im Allgemeinen, näher stehen als Greg. Warum sollte eine solche These so falsch sein, wogegen die „umgekehrte“ der Abstammung AR aus Greg solche Unterschiede nur „erklären“ kann, wenn sie auf die Beachtung solcher melodisch formaler Kleinfaktoren wie übergeordnete Linien und ihre „motivische“ Darstellung von vornherein und strikt verzichtet, und alles eben als gleich ansieht, wenn so irgendwie die Konturen sich ähnlich sind.

Ob das die sinnvollste methodische Voraussetzung sein soll, muß gefragt werden. Verf. jedenfalls kann sich ihr nicht anschließen, ja sieht sich der von Stäblein als „weltkirchlich“ verstandenen Einmaligkeit von Greg (im Rahmen der erhaltenden anderen liturgischen Melodien des Westens) wenigstens in soweit verpflichtet, als er diese Einmaligkeit auch im Vergleich zu AR sogar für erkennbar und erkennenswert hält. Auch Greg ist eine Musik des Abendlands, die eine adäquate historische und ästhetische Bewertung verdient haben dürfte, d. h. nicht nur zur Grundlage außermusikalischer Problemstellungen mißbraucht werden sollte (womit solche Methoden nicht abgelehnt werden sollen, irgendwie müssen unmusikalische Deuter auch etwas zum Choral sagen können), und darf man den jeweiligen Unterschied der Kadenzen beider Abschnitte auf *D* nicht vergleichen, der zweite setzt statt einfacher Tonrepetition noch den Superton der Tonika mit

Chorstücks<sup>27</sup>, und schließlich das Fehlen der musikalischen „Reime“ bzw. gleichen Binnenjubilii von Greg in AR, scheinen nur die Folgerung ziehen zu lassen, daß hier eine *oriscus*:

De- us.

in san- ctis

Der Anfang von AR ist durch Anbindung an den vorangehenden Ton zu erklären, was allein gesehen keinen wesentlichen Unterschied bedeuten muß; was dann aber folgt, in Greg der neu-menweise Aufstieg, *EFED F*, dem dann von gleichem Ausgangston aus *EGFED D* folgt, als auf das Vorausgehende tonräumlich und „motivisch“ bezogene — die Erweiterung des *climacus* — dynamische Weiterentwicklung, hat in AR keine Entsprechung, Umspielung des Hochtons und Terzabstieg, ebenfalls topisch. Dann der Unterschied in der Gestaltung des Schlusses: Hier könnte man feststellen, natürlich nach ausreichender Statistik, die Pfisterer zu erstellen dem Leser seines Buches überläßt, daß hier ein anderer Stil vorherrscht, denn warum die „Umgewichtung“ der Melismatik als Ergebnis der Rezeption von Greg angesehen werden sollte, entzieht sich jedenfalls jeder entwicklungs-mäßigen Logik. Es herrscht also ein deutlich anderer Stil — und der ausgerechnet sollte aus der Übernahme von Greg in oder durch AR entstanden sein? Das Modell, daß eine gemeinsame Urfassung bestanden haben dürfte, die in AR stilistisch bestimmend ist, wird durch die angedeuteten Beobachtungen offensichtlich nicht widerlegt, wogegen die These einer direkten Ableitung von AR aus Greg doch erhebliche Probleme bereitet, auch wenn man die, nur im *Groben* die Melodien betrachtend, vielleicht nicht sehen oder hören kann?

<sup>27</sup>Das — nur — in AR noch in den Grad. *Adiutor, Beata gens, Time-te Dominum*, auftritt. Schon hier kann auf das Argument von Pfisterer hingewiesen werden, daß nämlich die Existenz von formelhaften Wendungen sozusagen als — angebliche — Aufhebung individueller Formen in Greg in bzw. durch AR ein Grund dafür sei, AR als genetisch aus Greg entstandene Fassung zu erklären: Individualisierung von, zudem noch wesentlich weniger „konturierten“ Formeln als sekundäre Entwicklung darf und daher kann es musikhistorisch nicht gegeben haben; eine zumindest bemerkenswerte methodische a priori Entscheidung, die Verf. zu teilen nicht imstande ist.

sekundäre Veränderung in Greg stattgefunden hat, und zwar nach Art späterer Alleluias. Damit scheint die Annahme einer gemeinsamen Urfassung, die Greg wie, wenn auch sicher weniger, AR jeweils in eigenem Stil gelegentlich mehr oder weniger umgeformt haben, plausibel.

Wie bemerkt, hat auch die Altrömische Fassung an den betreffenden Stellen keine *Jubili*, was Grundlage für Pfisterers dann aber doch etwas verblüffende relative Datierung ist: Die Altrömische Fassung ist eine normalisierte Fassung, eine die wieder sinnvoll dem Stil — offensichtlich eines von Pfisterer bestimmten Gregorianischen Stils, und das bei derart vielen „Verstößen“ gegen den Stil von Greg in AR! — entsprechen müßte, was nur sekundär geschehen sein darf oder kann. Die Urform in ihrer, wie gesagt nur in der Hinzufügung der identischen Melismen, d. h. ihrer Anzahl und „Reim“struktur, nicht aber ihrer Gestalt, stilistisch vielleicht merkwürdigen Gregorianischen Form müßte demnach die Urform oder ein ihr nächststehendes Stadium darstellen, die Gestalt von AR aber eine von stilistisch viel sattelfesteren Gregorianikern in AR wiederhergestellte eigentliche Form; so jedenfalls muß man das Modell von Pfisterer in diesem speziellen Fall bzw. seine spezifischen Ausführungen dazu interpretieren. Ob man diese Argumentation für sinnvoll halten kann, mag dahingestellt sein, schon angesichts der oben angesprochenen Unterschiede auch modulo der Anzahl von musikalischen „Reimen“, erscheint dieses Modell doch recht bemerkenswert, wenn auch nicht überzeugend.

Unter den drei musikalischen „Reimen“ bzw. *iubili* findet sich noch ein ebenfalls mit den vorausgehenden, wenn auch nicht auf die gesamte Länge, „reimendes“ Melisma, nämlich zu Ende des dritten Satzes, nach *in maiestate*. Dieser „Reim“ ist also nicht vollständig identisch mit den beiden vorausgehenden. Hier kennt auch AR ein großes Melisma, das mit dem von Greg nicht sehr verwandt erscheint, ebenso ein Hinweis auf eine Abstammung AR von Greg wie die „rollierende“ Motivik von AR auf eine Gregorianische Stilistik als Maßstab von AR (man vergleiche dazu auch o. 2.2 auf Seite 283)?



Es dürfte kaum eine Fehldeutung sein, wenn man auf die Korrespondenz *CD FED FE CDE FED FD ...* der Melodie in Greg hinweist und darin sogar intendierte Form sieht. AR ist demgegenüber nicht ohne ästhetischen Sinn der tonräumlich motivischen Struktur, die „rollierenden“ Anfangsfloskeln werden fortgesetzt sozusagen in einer Erweiterung nach oben, ... *DFEDFED EFGFED ...*; das ist ein anderer Stil als der von Greg, also ist die These nicht a priori Unfug, daß man in Greg eine typische Umarbeitung sehen könnte. Die von Pfisterer so absolut behauptete totale Unfähigkeit der rezipie-

renden fränkischen *cantores* zu eigenständiger Weiterverarbeitung — eine Fähigkeit, die hinsichtlich der liturgischen Gesangstexte wohl unbestreitbar ist —, erscheint in Hinblick auf diese, durchgehend zu beobachtenden stilistischen Unterschiede zumindest nicht als methodisch sinnvolle a priori Behauptung.

In Hinblick auf das Grad. *Universi* fällt diese Opulenz auf; ausgeschlossen ist aber ein Melisma an dieser Stelle nicht; was eben auffällt, ist die Parallelität mit den beiden vorangehenden, in St. Gallen, vielleicht aber nicht in Chartres, identischen Jubili: Die 11 Schlußtöne sind identisch, die vorangehenden sieben bewegen sich wenigstens im gleichen Rahmen der kleinen Terz mit Initium von *C* aus; allerdings in charakteristischer Verschiedenheit: Verzicht auf die dreimalige Tonwiederholung, stattdessen nach dem *climacus cha* mit der *flexa ch* Betonung des erreichten Hochtens. Daß das nicht zufälliges Ergebnis eben einer *oral tradition* Unfähigkeit der *cantores* bzw. Komponisten — Terminologie Huchbalds —, musikalische Gestaltunterschiede zu verstehen, ist, ergibt sich aus der anderen Fortführung: Die Melodie steigt nochmals — in St. Gallen ausdrücklich *lang* — vom Tiefton, dem Subton der Tonika nach oben, um dann erst in den musikalischen „Reim“ zu gelangen: Sollte man diese Veränderung als kompositorisch nicht sinnvoll verstehen dürfen, z. B. als besondere Betonung eben des Schlusses auf dem Tiefton?

Ob übrigens, in Hinblick auf die Einbindung der drei Jubili in den Zusammenhang insgesamt, wie im Gradualbuch notiert die *lange virga* auf *D* als Teil des Anfangs des Jubilus oder als Schlußton des Textes anzusehen ist, sei dahingestellt, wahrscheinlich ist doch die oben angeführte Deutung des Bezeichneten dieser *virga* als „betonter“ Schluß auf der Tonika. Der durch die Wiederholung dieses Jubilus gegebene Schematismus der Abwechslung von Abschnitten mit Schlußton *D* oder *C* ist damit nicht als zufälliges Versagen eines „ungregorianischen“ Komponisten anzusehen, sondern als bewußte Formung — denn die Betonung eben dieses Tons im dritten musikalischen „Reim“ bzw. Binnenjubilus macht deutlich, daß der Komponist sich dieser „symmetrischen“ Verteilung natürlich bewußt gewesen sein muß, schließt doch auch der folgende Abschnitt — und in Gegensatz zur bisherigen Disposition — den Text mit dem Subton, das Melisma aber, zwangsläufig, mit der Tonika:

fa- ci- ens pro- di- gi- a

Wie es weiter geht, kann man oben, 2.2 auf Seite 281 sehen. Die Parallelität der Melodieführung ist klar, Greg setzt den Höchstton näher an den Akzent heran, der aber von der Vorgabe her nicht zu nutzen war, die Silbe fällt auf den Anfang des Abschnitts. Zumindest diesen Unterschied der silbischen Verteilung des Höchsttons wird man als we-

sentlich ansehen müssen und nach Gründen fragen — danach zu fragen, welche Fassung hier die frühere sein könnte, wäre abwegig, wenn man nicht vorher eine Statistik über entsprechende Unterschiede aufgestellt hat. So läßt sich auch kein ästhetischer Grund für den Unterschied erkennen, es sei denn, daß Greg hier den tonräumlichen Kontrast „schneller“ setzen will (in Hinblick auf den vorangehenden Abschnitt), nein, solche Fragen sind nicht sinnlos, sondern hinsichtlich der Dispositionsfähigkeit dieser Komponisten zu beachten. Greg verharrt danach länger auf *a*, komponiert also im Sinne eines Initiiums mit nachfolgender Rezitation, bzw. bezieht sich durchgehend auf die *tuba a* als Gerüstton, eine für Greg, nicht aber — auch hier müßten statistische Nachweise geleistet werden — für AR typische „übergeordnete Zweistimmigkeit“: Solche Relationen zwischen einer übergeordneten Melodieführung und den einzelnen Neumenbewegungen, hier nach unten, sind für Greg charakteristisch. *Prodigia* sind in AR wie in Greg auf den Akzent zu beziehen, weshalb wohl auch die Melodien identisch sind. Bemerkenswert ist der in AR „fehlende“ melismatische Abschluß, der in Greg nochmals, aber nur bis zum Subton der *tuba* reichende Aufstieg vor Kadenz: Offensichtlich wird doch auch hier — die *clives* sind in Metz zuerst *kurz*, dann *lang*, wogegen St. Gallen den Schlußton der ersten *clivis GD* und die letzte *clivis DC lang* notiert — eine Heraushebung des Vorgangs der „Scheinkadenz“, eben auf *C* „statt“ auf *D* kompositorisch gestaltet; nein, solche Annahmen für den Choral sind von vornherein *verquer*? Weil die Komponisten keine gewesen sein können, weil ihre Musik keine Musik gewesen sein darf? Die notierten Gestalten geben die Aufgabe auf, zu versuchen ihren ästhetischen Sinn zu erfassen, insbesondere bei so auffälligen Melodieteilen wie hier, die nur in einer Fassung auftreten!

Warum verzichtet das, angeblich, Greg rezipierende AR gerade auf diese markante Bildung? Greg bezeichnet eine übergeordnete fallende Linie, *b a a a G*; daß damit sozusagen zusätzlich der Schluß auf *C* ästhetisch gestaltet werden soll, dürfte, so vage auch solche Beschreibungen sein müssen, einleuchten: In Greg wird mit *prodigia*, verdeutlicht durch Länge des *D* auf *prodigia*, eine Kadenz auf *D* bzw. der Bezug auf die Tonika *D* betont, weshalb der folgende Melodiezug auffällig ist; eine Kadenzbildung, die, in anderer Lage, z. B. für Grad. der zweiten Tonart nicht unbekannt ist ( $A_{11}$  bei Apel; etwas ausgeweitet etwa in der Comm. *Diffusa est* auf *propterea*.) — allerdings ist hier der Effekt etwas „stärker“, weil der Höchstton von unten erreicht wird. Darf man derartige Bildungen nicht in Betracht ziehen, zumal wenn sie in die Gesamtdisposition zu passen scheinen? Die „Symmetrie“ der Verteilung von Abschlußtönen der einzelnen Abschnitte erscheint so bestätigt. Genau dieses Prinzip aber kennt AR nicht. Warum sollte man dann nicht auch das nur Greg eigene Schlußmelisma auf *prodigia* als sekundäre Hinzufügung eines nicht nur rezipierenden, sondern redigierenden, hier wohl irgendwie späteren Komponisten in bzw. von Greg ansehen dürfen. Und warum sollte man daraus nicht auch noch den Schluß ziehen dürfen, daß Greg eben eine sekundäre Umarbeitung einer in AR besser erhaltenen Fassung sein könnte? Daß der „Ausfall“ dieses Melismas in AR ein Beweis für die — angebliche — Abstammung AR aus Greg sein müsse, wird man jedenfalls nicht sagen können, mit dem anderen hier formulierten Modell dagegen ist auch dieser Unterschied jedenfalls wesentlich besser, nämlich vollständig *kompatibel*, um nicht *vereinbar* zu sagen.

Nochmals zurück zum Melisma auf bzw. nach *maiestate*: Die Altrömische Fassung hat — auf *magestatibus*<sup>28</sup> — ebenfalls einen Jubilus im üblichen Stil, aber mit dem Merkmal, daß immerhin einmal die Quint vom Anfangston erreicht wird, die Beschränkung auf die kleine Terz als Hauptereignis des Melismas (in den „rollierenden“ Floskeln) also „erweitert“ wird. Angesichts der Nähe der Schlußmelismen zur Fassung des Gregorianischen *Universi* fällt die „Zurückhaltung“ des Gregorianischen Grad. *Gloriosus* zu *in maiestate*, auf: Was folgt, ist die Wahrscheinlichkeit, daß der Fränkische Adaptor/Autor/Komponist hier bewußt verändert, um die gewünschte Parallele zu den beiden „überflüssigen“ früheren, identischen Jubili zu erhalten — und tonal leuchtet ein solcher Adaptionsvorgang auch ein: Ein wesentliches Moment der identischen Melismen bildet der Schluß, das betonte Ende mit *C*, also mit Subton: *D – F* sind durchgehend die Haupttöne, der Schlußton aber ist, tonal als Abwechslung verständlich, *C*; sollte das keine ästhetisch sinnvolle redigierende Variante sein, nachdem man den Einschub zweier Binnen*iubili* für sinnvoll gehalten hat?

Es ist also wahrscheinlich, daß der Fränkische Schöpfer der Gregorianischen Fassung des Grad. *Gloriosus* hier nicht einfach irgendeine, dann auch noch genuin nichtrömische Tradition „wörtlich“ übernommen hat (weil fränkische *magistri cantus* „natürlich“ für eigenständiges musikalisches Denken zu unfähig waren?), sondern tatsächlich etwas Eigenes geschaffen hat: Wie gesagt besteht ein Stilwiderspruch nicht hinsichtlich des Gesamtverlaufs des betreffenden Chorstücks zu anderen Gregorianischen Gradualia, sondern wesentlich in Hinblick auf die vielleicht etwas merkwürdig eingesetzt wirkenden beiden Melismen, also innerhalb der Melodie die Tatsache von drei musikalischen „Reimen“, zwei davon, wenigstens in der rationalen Überlieferung (wie auch in St. Gallen) völlig identisch, das dritte etwas verändert, aber als Veränderung erkennbar.

Da es schon recht früh etwas gibt, was man als *tropus* bezeichnet, auch rein melismatisch, bietet sich eine Lösung an, die nicht grundsätzlich auszuschließen ist, zumal es sich um eine „Bereicherung“ nach der Art der Hinzufügung von *Alleluias* zu bestimmten Gattungen und in bestimmten liturgischen Zeiten handelt, und auch in Harmonie zum „symmetrischen“ Stil einiger späterer *Alleluias* steht: Sollte es ausgeschlossen sein, daß sich in diesem Chorstück zwei Jubilustropen erhalten haben, zwei Zusätze, die jedoch, wie angesprochen, nicht etwa völlig unverbunden eingesetzt worden sind. Ohne sie hätte man durchgehenden Schluß auf *D*, und auch die musikalischen „Reime“ der texttragenden Abschnitte jeweils vor den Melismen auf *sanctis* und *mirabilis* sind bemerkenswert, und weisen ebenfalls auf eine bewußte Integration der Binnen*iubili* bzw. melismatischen Tropen hin. Diese müssen hier also als Teil des Ganzen verstanden worden sein, auch wenn sie wahrscheinlich eben Einschübe darstellen. Es können also Adaptionsänderungen an der Melodie stattgefunden haben, eben zur Einsetzung der *iubili*, worauf gerade die Form

<sup>28</sup>Sollte man etwa auch eine solche angebliche „Verbesserung“ des für Greg eher typischen Textes *maiestate* als — angebliche — Rückkehr zum eigentlichen Gregorianischen Stil durch oder in AR bewerten? Nein, *maiestatibus* ist wohl die ältere Fassung des Textes, redigiert sekundär in Greg in den Singular!

des dritten „Reim“s hinweist, der sehr gut eine Adaption an die vorausgehenden „Reime“ gewesen sein kann bzw. so erklärbar ist: Der ominöse „Tropierer“ kann für Integration gesorgt haben! Warum sollte dies nicht geschehen sein? der Einschubcharakter jedenfalls besteht, und „dafür“ gibt es eben das Prinzip des Tropierens. Es besteht also nicht der geringste Grund dafür, die Melodie ohne die Binnenjubili, wie sie AR kennt, nicht als ursprünglich anzusehen, Anpassungen der gegebenen, einfachen, Melodie sind dabei als möglich einzubeziehen. Auch hier könnten, wie angedeutet, Stufen bestehen.

Daß es Zeiten, Anlässe oder Gründe gegeben haben kann, derartige Jubili hinzuzufügen, dürfte sich aus der Natur dieses stilistischen Mittels geben. Warum soll man sich bei so auffälliger „Symmetrie“ eines dreifachen musikalischen „Reims“ ausgerechnet an ein Modell binden, das die Melodie des Chorstücks ohne Ausweg als vorgegeben, unteilbar oder von vornherein in dieser Weise komponiert anzusehen zwingt, wenn die Altrömische Fassung, der Stil, der musikalische Sinn und vielleicht auch die Verbindung zu *Universi* deutlich machen, daß hier Zusätze vorliegen?

Was dann zu erklären wäre, ist der Umstand, daß diese Bildung wohl durchweg akzeptiert worden zu sein scheint, d. h. daß er zur Autorität werden konnte, die nur relativ selten — vgl. die Nachweise bei Pfisterer — wenigstens partiell emendiert wurden, niemals vollständig. Denn dies bedeutet, was aber mit fast der gesamten Tradition der Gregorianischen Melodien kompatibel ist, daß es einen einzigen Ursprung gegeben haben muß, wobei sich in dem Chorstück des Grad. *Gloriosus* vielleicht einmalig eine sekundäre Ergänzung durch etwas wie Jubilustropierung erhalten und als Autorität auch fortgepflanzt haben könnte — auch Verf. fühlt sich hier im Gegensatz zu mehr dogmatischen, großen Deutern natürlich nicht sicher, er gibt nur Gründe an, die das Modell einer Abstammung AR von oder aus Greg auch bei diesem Beispiel fragwürdig machen, es werden Alternativen angeboten und erörtert. Daß ein solcher Zusatz ausgeschlossen werden könnte, müßte erst noch bewiesen werden. Jedenfalls erscheint eine solche Erklärung nicht weniger plausibel als die These eines, *wie dem auch sei*-Ursprungs des außerhalb des Umstands der dreifachen Wiederholung (in der oben angesprochenen Art) von Binnenjubili durchaus Gregorianischen Stils dieser Melodie, sie steht, abgesehen von dieser „Symmetrie“ nicht etwa gänzlich außerhalb der Gregorianik bzw. der anzunehmenden Römischen Urfassung.

Auch die, angesichts der Durchsetzung des Achttonartensystems unmöglich einfach zu negierende Möglichkeit eines, vielleicht gelegentlich weitreichenden Bearbeitungsvorgangs durch Fränkische Sänger/*magistri cantilenae* ist mit der hier vorgeschlagenen Erklärung kompatibel: Die tonale Eindeutigkeit gerade der Jubili ist unübersehbar. Daß dadurch ein Ungregorianischer Unstil entstanden sein sollte, der, es sei wiederholt, nur in der großformalen „Symmetrie“ liegt, daß also der fränkische Schöpfer dieser Version und seine „Rezeptoren“ sich dessen hätten so bewußt geworden sein können, wie es die nach Pfisterer angeblich so strikt im Gregorianischen Stil beheimateten Sänger und Redaktoren von AR gewesen sein sollen, die — angeblich — die „Symmetrie“ von drei musikalischen „Reimen“ als überzeugte Gregorianische Stilisten (die sonst keine Skrupel haben, Gregorianischen Stil zu verderben) nicht ertragen konnten und damit sofort auch die Jubili selbst

vernichtet haben „müssen“, ist eben angesichts einiger Alleluias und auch von Offertorien und anderer Beispiele nicht als plausible These anzusehen. AR gibt hier die vorgegebene Version an, Greg aber eine sekundäre Bearbeitung, deren, im Modell von Pfisterer, Nichtrezeption in AR kaum auf ein essentiell da nicht vorhandenes Gregorianisches Stilgefühl, sondern auf eine Nichtrezeption von Greg in AR weist.

Daß die von Pfisterer geschilderten Adaptionsvorgänge der Altrömischen Fassung, beginnend mit der Hinzufügung des Wortes *sui* sekundär stattgefunden haben könnten, also vielleicht nach der Rezeption des Römischen Gesangs im Frankenreich, das ist natürlich möglich, wie es auch einige andere, meist etwas merkwürdige textliche Varianten von AR gegenüber Greg gibt, denn Greg gehört ins Frankenreich, dessen Bildung in der betreffenden Zeit, auch was Grammatik und Texttradition anbelangt, nicht nur etwas höher steht als in Rom; angesichts der Überlieferungszeit der lesbaren Fassungen, die vielleicht auch die erste Notierung überhaupt sind, jedenfalls gibt Pfisterer keinen Gegenbeweis, also einen Nachweis adiastematischer Notierungen von AR aus dem 8. Jh. oder *wie dem auch sei*<sup>29</sup>, bestand genügend Zeit für „Zersingen“, Adaptionen, Parallelisierungen und

---

<sup>29</sup>**Adiastematische Notation von AR?** In seinem Fund einer „palimpsestisch“ erhaltenen, ausweislich der Existenz von Custoden nicht mehr als adiastematisch zu bezeichnenden Notation will J. Boen, *Music notation in Archivio San Pietro C 105 and in the Farfa Breviary Chighi C. VI.117, Early Music History*, 18, 1999, S. 1 ff., den Beweis nicht nur für die Nutzung von mittelitalienischer Neumenschrift um 1000 auch in Rom, sondern sogar für die Existenz eines neuemierten Altrömischen Gradualbuchs lange vor den erhaltenen, diastematischen Beispielen gefunden haben, R. Steiner folgert daraus schon einen *impact ... on our understanding of the process whereby chant was preserved and transmitted in Rome, The Transmission of Antiphons ...*, *Ars musica – Musica sacra ...*, edd. D. Hiley and G. Kiss, Ottawa 2008, S. 486, Anm. 4. Die noch erkennbaren, dankenswerterweise von Boen autopsistisch wiedergegebenen Neumen erscheinen nicht ausreichend für eine klare Bestimmung der Natur der betreffenden Notation — das ergibt sich schon aus der Art des vertonten Textes, große Melismen fehlen —, zwei *torculi*, einen *pes* etc. wird man leicht in vielen italienischen Neumentypen finden, vgl. etwa Stäblein, *Schriftbild*, S. 134 ff. Das einzige charakteristische Merkmal ist die Notierung von Rezitationstönen in *tractuli*, nicht in *virgae* oder *puncti*. Genau das aber ist ein Merkmal vieler italienischer Notierungen.

Hinzu kommt aber die Natur des neuemierten Textes, es handelt sich nicht etwa um Teile des Meßproprium oder des Proprium des Offizium, auch nicht um Ordinariertexte, sondern um metrische Dichtung, nämlich Sibyllenverse — es handelt sich damit dezidiert nicht um spezifische Lieder der Liturgie von AR, denn Text und Melodie bzw. Melodien sind, wie Boen selbst bemerkt, findet sich, wohl noch reichlicher in „nörlicher“ Überlieferung. Daß hier also ein Zeugnis eines neuemierten Gradualbuchs von AR vorläge, kann nicht behauptet werden, es liegt eben, und daß trotz allen Suchens, für das Boen zu danken ist, kein notiertes Zeugnis der Lieder von AR vor den erhaltenen Gesangbüchern vor.

Die von Boen entdeckten Neumen sind nach Radierung durch eine moderne Liniennotation ersetzt worden — radiert werden mußte also Text und Notation, offensichtlich nicht einfach zur

Ersetzung einer als unzulänglich verstandenen Notation, sondern weil der ursprünglich notierte Text keinen ausreichenden Raum gelassen hat. wie Boen berichtet, ist die ursprüngliche, nur noch sehr partiell rekonstruierbare Notation diastematisch, aber nicht in hinreichender Klarheit, was der von Boen ebenfalls bemerkten Nutzung von Custoden widerspricht (in St. Gallen wären solche Zeichen ebenso wie für Chartres oder Metz undenkbar, da können höchstens „vermittelnde“ Buchstaben entsprechende Hinweise zum tonräumlichen Verhältnis von angrenzenden Neumengruppen geben). Dies ist ein Argument dafür, daß die ursprüngliche Notation durch Platzmangel etwas eingeschränkt zwangsläufig weniger diastematisch notiert werden konnte, als es der Notator gewohnt war. Als Argument dafür, daß die Notierung ursprünglich zusammen mit dem Text des Sibyllenmetrums notiert worden sein sollte, taugt diese Beobachtung also nicht; der Text hat ersichtlich nicht genug Platz gelassen für ein ausreichendes „Ausleben“ diastematischer Raumanalogie. Ob also der, für die zweite Notation zusammen mit der ursprünglichen Neumierung ausradierte Text von Anfang an für Neumierung vorgesehen war, ist kaum als absolut sicher anzusehen. Auffällig ist doch auch, daß nicht eine weitere Textstelle mit diesen von Boen als uraltrömisch angesehenen, nach ihm nur teilweise diastematischen, also historisch irgendwie halbvardiastematischen Neumen versehen wird, nur dieses eine, metrische und nicht dem üblichen Proprium bzw. Ordinarium zuzuordnenden Lied.

Daß es Meßantiphonare sozusagen genuin in Rom gegeben haben mag, schon um 800 ist sicher nicht auszuschließen, dafür sprechen schon die Quellen über die „Weitergabe“ der römischen Liturgie insgesamt an den „Norden“. Daß solche, vielleicht weniger systematisch als die *Sex-tuplex*-Hss. waren, denn Amalar und andere hatten einiges an Revisionsarbeiten zu leisten, ist denkbar, undenkbar aber ist, daß diese schon im 9. Jh. mit Neumen versehen gewesen wären, wie dies die Neumenhss. im „Norden“ seit Anfang 10. Jh. waren:

*Accepit — Papa Agathon beatæ memoriæ — et præfatum Iohannem abbatem Britanniam perducendum, quatinus in monasterio suo cursum canendi annum, sicut ad sanctum Petrum Romæ agebatur, edoceret; egitque abba Iohannes, ut iussionem acceperat pontificis, et ordinem videlicet ritumque canendi ac legendi viva voce præfati monasterii cantores edocendo, et ea, quæ totius anni circulus in celebratione dierum festorum poscebat, etiam litteris mandando, quæ hactenus in eodem monasterio servata, et a multis iam sunt circumquaque transcripta. Non solum autem idem Iohannes ipsius monasterii fratres docebat, verum de omnibus pene eiusdem provincie monasteriis ad audiendum eum, qui cantandi erant periti, confluebant. Sed et ipsum per loca, in quibus doceret, multi invitare curabant. Ipse autem, excepto cantandi vel legendi munere, et aliud in mandatis ab apostolico papa acceperat. ...*, schreibt Beda in seiner Kirchengeschichte Englands, VI, 18, ed. Spitzbart, S. 370 f.

Daraus wird einmal klar, daß man sich natürlich die Aufgabe stellen konnte, die Gesangsweisen, *viva voce canere ac legere*, auch rein *oral* weitergeben zu können, daß es, trivialerweise, in Klöstern musikalisch Begabte gab, die zur Weitergabe fähig waren (man beachte auch den Terminus *archicantor*, deren einen Bernhard Biscop aus Rom mitbrachte, vgl. Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Anmerkungen S. 13 ff., Anm. 8 oder S. 17 ff., Anm. 13), und schließlich, daß der *circulus anni in celebratione dierum festorum litteris mandare* möglich war — was sollte das andere sein als ein notiertes Graduale oder Antiphonar. Daß man auch aus Rom solche

dergleichen. Daß AR insgesamt notwendig eine sekundäre Normalisierung einer in der Gregorianischen Fassung zufällig erhaltenen ursprünglichen Außerrömischen Melodie gewesen sein müsse, läßt sich ersichtlich nicht beweisen; andere Deutungsmöglichkeiten mit wesentlich höherer Plausibilität sind denkbar. Sekundär sind mit erstaunlicher Klarheit die hier einmal so aufzurufenden Jubilustropen, die dem Stil des betreffenden Graduale nur hinsichtlich ihrer „symmetrischen“ Verteilung widersprechen, nicht aber in ihrer melodischen Einzelgestalt und Form, eben als Jubilus, Gregorianischem Stil entgegenstehen. Und gerade die Schlußformel wird man in Greg, aber doch nicht in AR, als geradezu essentiell Gregorianisch ansehen, wie noch weitere Beispiele belegen könnten; der zweimalige Zusatz eines identischen Binnenjubilusmelismas ist vielleicht nicht ideal Gregorianisch, der Stil der Melodie dieses Jubilus aber folgt durchaus diesem Stil, selbst wenn Pfisterer eine Betrachtung dieser Melodiestructur ebenso wie ihres Bezugs zu den jeweils vorangehenden Abschnitten für überflüssig zu halten scheint.

Auch hier dürfte somit die Altrömische Fassung der ursprünglichen hinsichtlich der Gesamtdisposition am nächsten stehen: Einen Außerrömischen Ursprung verbietet die

---

Bücher übernehmen konnte, ist auch belegt — wobei natürlich immer zu fragen ist, ob solche Gesangbücher der Stringenz der *Sextuplex*-Sammlungen entsprochen haben können. Modulo der noch für Notkers Bericht nicht gegebenen Möglichkeit einer Weitergabe der authentischen Melodien aus Rom muß der Bericht von Ekkehard IV, daß römische „Sänger“ liturgische Gesangbücher ins Frankenreich aus Rom gebracht haben, natürlich nicht falsch sein; Papst Paul I. erwähnt in seinem Brief an König Pippin zunächst ausschließlich die Gesangsweisen, die mündlich weitergegeben werden mußten, bis die betreffenden *perfecte eruditi efficiantur*, anschließend aber spricht er neben griechischen Büchern auch ein *antiphonale et responsale* an — die *eruditio* spricht auch Leidrade im betreffenden Brief an Karl d. Gr. an (ein normaler moderner Musikwissenschaftler hätte den Anforderungen dieser *eruditio* sicher nicht entsprochen).

*Notation entered central Italy, I hypothesize, along with caroline minuscule script ... perhaps coming into very occasional and tentative use at Rome sometime after 800, but probably not until late in the ninth century*, bemerkt Boen, ib., S. 41; eine These, die schon angesichts der Ausführungen Notkers, des Diakons in seinem Leben Gregors, der Zeit eines systematischen liturgischen Gebrauchs von Neumen im „Norden“ erhebliche Probleme bietet (Johannes Hymmonides jedenfalls ist ein geradezu sicherer Zeuge dafür, daß zu Ende des 9. Jh. in Rom Neumen nicht bekannt gewesen sein können) — und vor allem kann ein Zeugnis eines dezidiert nicht spezifisch Römischen liturgischen Lieds, vielleicht, aus dem Jahre 1000 (wenn die Neumen nicht doch nachgetragen worden sein sollten) nicht beweisen, daß AR oder ein vorauszusetzender Vorläufer bereits im 9. Jh., gar noch kurz nach 800 neumiert vorgelegen hätte.

Dazu müßten erst einmal wenigstens wahrscheinliche Zeugnisse der Lieder des *circulus anni* mit Neumen vorliegen. Man sollte vielleicht doch nicht ganz so weitgehende Hypothesen aufstellen, die dann unkritisch weiterwirken können, die Neumen, die Aurelian zur Jahrhundertmitte, und damit relativ früh, explizit angibt, sind Paläofränkische Neumen, alle anderen, späteren (?) Neumen haben den Weg zur Einzeltonnotierung genommen, das dürfte seine Zeit beansprucht haben.

deutliche Parallele zu *Universi*; die angesprochenen Melismen stellen in ihrer „Symmetrie“ Einschübe dar, nicht aber etwa melodisch stilistische „Fremdkörper“<sup>30</sup>, nicht das gesamte Chorstück ist Ungregorianisch — und das etwa auch noch in Kontrast zu seinem Vers, der eben nicht individuell, sondern formelhaft ist, wie auch AR im Chorstück gewisse Formelhaftigkeiten aufweist. Warum wäre die Annahme unzulässig, daß ein fränkischer *magister cantus* — vielleicht aus Gallikanischem Denken heraus, das anzuführen immer bequem Sonderfälle „lösen“ läßt — aus einem bestimmten Anlaß hier die Vorgabe, wie sie AR noch andeutet, verlassen hat. Anpassungen an Festgrade etc. sind wenigstens, was die Ausführung anbelangt, in späterer Zeit bezeugt, etwa in der *Commemoratio brevis*. Warum soll also ein solcher *magister cantus* nicht redigierend eingegriffen haben, um ein, reicheres, mit Binnenjubili verschönertes Chorstück singen zu lassen, das sich dann durchgesetzt hat?

Die Frage, wie sich Greg verbreitet haben kann — Beda gibt hier gewisse Andeutungen (nicht für das Frankenreich, wohl aber in vergleichbarer Situation in England, so absurd wird hier nicht argumentiert) —, stellt ein zentrales Problem dar. Die Existenz des Grad. *Gloriosus* jedenfalls weist darauf, daß auch offensichtlich individuelle Erweiterungen Autorität und damit Verbreitung erringen konnten — Verf. behauptet damit nicht, die Lösung gefunden zu haben, er gibt nur Hinweise darauf, daß für solche komplexen Fragen wie die nach der Relation beider Fassungen, auch noch in genetischer Hinsicht, im jeweiligen Einzelfall verschiedene Möglichkeiten denkbar sind; man könnte auch die Frage stellen, ob etwa erst die fränkische Choralrezeption die Idee des einen, absolut gültigen Chorals wirksam gemacht haben könnte, entsprechend der „Dogmatisierung“ von acht Tonarten. Damit wieder ist nicht gemeint, daß vor der Karolingischen Choralrezeption der Choral mustergültig die Vorstellungen der *oral tradition* Vagheit erfüllt haben müsse, die Idee der zu bewahrenden Melodieform könnte erst in der Karolingerzeit virulent geworden sein, sozusagen als Konkretisierung des grundsätzlich bestehenden Prinzips der Festigkeit und Vorgeschriebenheit der Liturgie im Ganzen.

Weil angesichts der Verwendung des Endes des Chorstücks des Grad. *Universi* musikalisch nur schwer noch von irgendeiner außerrömischen, außerfränkischen oder sonstigen<sup>31</sup>

<sup>30</sup>Man könnte eher sagen, daß die ansatzweise „rollierende“ Melodik, *FFEDEDEFFED ...*, Züge des Stils von AR tragen könnte; das wäre dann eine weitere Komplizierung, wenn etwa die Urfassung genau diese Gestalt gehabt haben sollte, AR diese sekundär aber ausgemerzt haben, Greg diese Vorgabe aber, sie überarbeitend natürlich, übernommen haben sollte. Auch das wäre erst einmal auszuschließen, oder man konzentriert sich zunächst einmal auf die Erfassung und Klassifikation der Unterschiede an sich, bevor man genetische Thesen aufstellt, von denen es ersichtlich eine große sozusagen gleichberechtigte Anzahl gibt — natürlich nicht, wenn man eine methodische a priori Entscheidung gefällt hat, die an der Wirklichkeit nicht zu messen ist.

<sup>31</sup>Es gibt übrigens auch noch den Ursprung von Melodien aus Visionen, oder „Auditionen“; auch solche Entstehungen wie in der von Aurelian und anderen erzählten Wunderheilung wären hier vielleicht zu berücksichtigen; es handelt sich um einen gewissen Sänger namens Victor, *a nativitate caecus*.

fremden Herkunft des Chorstücks im Grad. *Gloriosus* gesprochen werden kann, könnten als Argument für die These einer — angeblichen — direkten Abstammung AR aus Greg noch die von Pfisterer so eingehend belegten, sogar auf griechische Quellen zurückgeführten Varianten des Textes angeführt werden, konkret also die nicht gerade als sehr bedeutsam erscheinenden mitgeteilten Unterschiede, *sanctis suis* und *magestatibus* anstelle von *maiestate*.

*Τίς ὁμοίός σοι ἐν θεοῖς, κύριε· τίς ὁμοίός σοι, δόδοξασμένος ἐν ἀγίοις, θαυμαστός ἐν δόξαις, ποιῶν τέρατα*, lautet der Text der *Septuaginta*, der Text der *Vulgata* lautet essentiell anders als der Text des Graduale: *Quis similis tui in fortibus, Domine? quis similis tui, magnificus in sanctitate, terribilis atque laudabilis, faciens mirabilia?*; es handelt sich um die 1. *Ode*.

Den nicht-Vulgata Ursprung des Textes zur Basis der Behauptung genetischer Abhängigkeit beider Fassungen machen zu wollen, erscheint angesichts der Fülle von (lateinischen) Varianten — darunter gerade die mit *maiestatibus* sehr alt bezeugt — als von vornherein aussichtsloses Unterfangen. Insbesondere dürfte ein Bezug auf griechischen Text höchstgradig überflüssig sein, denn die lateinischen Varianten „reichen aus“; vielleicht war Pfisterer noch nicht die wunderbare bezügliche Datenbank von *Brepols* zugänglich, deren 46 Belege für den im Chorstück verwandten 11. Vers aus *Exodus XV* einige Varianten bieten, u. a. auch den Hinweis geben, daß der, offensichtlich an gesangliche Texte gebundene Zusatz *sanctis suis* nicht mit *magestatibus* verbunden sein muß (weil es hier nicht um die von Pfisterer mit so Baumstarkscher Kompetenz besetzte Darlegung liturgischer und textkritischer Stemmata der einzelnen Versionen geht, seien hier einfach die Sigla genannt, ohne weitere Erklärungen eben als Vorstellen der Textvarianten).

Von Interesse ist dabei übrigens, daß von den *Sextuplex*-Hss. Blandinienberg die Fassung *Gloriosus Deus in sanctis suis* benutzt, die anderen wie Compiègne aber die Fassung von Greg: *Gloriosus Deus in sanctis, mirabilis in maiestate faciens prodigia*, was auch Corbie tut. Ob etwa Blandinienberg *magestatibus* kennt, ist wegen Fehlens des Textes nicht zu rekonstruieren (immerhin könnte damit die Fassung von AR einer der ältesten, Rheinau kennt den Text nicht, Gradualbücher entsprochen haben, nicht gerade ein Beweis für sekundäre Entstehung von AR aus Greg bzw. für die Behauptung, daß sich in Greg gegenüber einer Urrömischen Fassung so gut wie nichts verändert haben „dürfe“).

Andere Fassungen aus der *Itala*, *Cod. S. Michaelis, Bianchini 1740*, haben z. B. ... *gloriosus in Sanctis, mirabilis in maiestatibus, faciens prodigia*, oder *Cod. Veron. Honoratus es in eis, mirabilis in maiestatibus, faciens prodigia*. Klar dürfte damit sein, daß *maiestatibus* ein hohes Alter hat (also die Notwendigkeit einer Datierung dieser Textvariante in AR als besonders jung oder sekundär gegenüber Greg ausgeschlossen ist), denn — im Gegensatz übrigens zur Überlieferung der Melodie in Benevent — hat *Cod. Cas. 12 u. Lib A 70, 118*: ... *gloriosus prorsus in sanctis Dominus et in maiestatibus faciens prodigia*, wobei ein anderer Kodex verändert in *in maiestate*; offensichtlich eine sekundäre „Normalisierung“, wie angedeutet, die also auch Greg durchgeführt haben könnte, ja wahrscheinlich durchgeführt hat (identisch *Cas I, 158*).

Auch das *Antiphonarium Mozzarabicum* ANT-M, 260, 30<sup>r</sup> kennt *in maiestatibus*, was auch für die *Itala*, AN s 363, 2 gilt: *Gloriosus in sanctis mirabilis in maiestatibus, qui facis prodigia*. Veränderungen von *maiestatibus* zu *maiestate* finden sich in GR-M Rg 4, 195.

Der Zusatz *sanctis suis* dagegen scheint weniger rein textlich als vielmehr sozusagen für Liedtexte aufzutreten, M-R 24 etc., auch in RES-R 6786. Wie die Belege auch im einzelnen relativ und absolut zu datieren, wie sie liturgiegeschichtlich zu bewerten sind, braucht hier nicht weiter zu interessieren, fest steht, daß einmal die Veränderung von *maiestatibus* in *maiestate* sehr wohl, ja sehr wahrscheinlich ein sekundärer Akt in Greg, gegenüber dem eine ältere Fassung bewahrenden AR sein kann; zum anderen, daß entsprechend ein Verzicht auf *suis*, das genuin Römischer Gebrauch gewesen sein kann, ebenfalls in Greg als sekundärer, nicht ganz unpassender Eingriff, geschehen sein kann. Aus den Textvarianten zwischen AR und Greg Honig saugen zu wollen für die These einer Abstammung AR aus Greg dürfte angesichts der „Unsicherheit“ der Textvarianten kaum möglich sein — oder bedarf etwas weiterreichender liturgischer bzw. liturgiehistorischer Kenntnisse, vielleicht solcher, die man erst im Paradies erfahren können wird.

Daß übrigens der Text mit den quasi tropierenden Jubili bzw. diese mit der speziellen Fassung des Textes in Greg nichts zu tun hat, sollte beachtet werden, die Musik selbst hat mit dem Text nur insofern zu tun, als dieser die syntaktische Gliederung vorgibt hier allerdings nur partiell, der Komponist der Fassung von Greg bedient sich der geläufigen Möglichkeit einer „Vereinzelung“ syntaktisch nicht selbständiger Texteinheiten, hier eines einzigen Wortes, um mit mehr Abschnitten auch mehr an musikalischer Beweglichkeit zu schaffen, ein typisch Gregorianisches Stilmittel.

Und da, hinsichtlich der Gliederung, ist *Gloriosus Deus in sanctis // mirabilis in maiestate, // faciens prodigia* in nichts von der Fassung der *Vulgata* unterschieden, denn auch diese hat drei Abschnitte: *Magnificus in sanctitate // terribilis atque laudabilis // faciens mirabilia*., d. h. nicht einmal die Gliederung des Textes läßt sich mit der besonderen Textversion des Chorstücks im Graduale *Gloriosus* in Verbindung bringen: Die Vierteiligkeit, die *mirabilis* von *in maiestate* trennen läßt, kann auch nur gegen die Gliederung des Textes des Gradualresponsums durchgeführt worden sein — weshalb der Verzicht des Gradualbuches von Mont Reynaud, PM XVI, auf das Melisma nach *mirabiliter* (wohl nicht aus Platzmangel) rational von der syntaktischen Struktur geradezu geboten ist, ein deutlicher Hinweis darauf, daß der Komponist in Greg, der die entsprechende Idee zur Einfügung eines Melismas nach *mirabiliter* hatte, eine Vierteiligkeit wie bei den üblichen Psalmversionen üblich ist, erzwingen wollte, eben auch gegen die Textsyntax; wenn dies AR so deutlich nicht tut, dürfte auch dieser Umstand eher auf eine Bewahrung ursprünglicher Tradition in AR und Veränderung in Greg zu beziehen sein.

Daß die Melodie auf diesen speziellen Text bezogen ist, kann man nur aus der Akzentbeachtung von *prodigia* und der Silbenzahl insgesamt schließen. Damit aber könnte nur der musikalische „Reim“ (warum *Reim* in diesem Zusammenhang immer in Anführungszeichen gesetzt wird, kann man aus Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, HeiDok 2007,

erfahren) nach *mirabilis* als wirklicher, nämlich gegen die Textgliederung eingesetzter Einschub „gebrandmarkt“ werden, die anderen Stellen der Binnenjubilii sind syntaktisch natürlich.

Es blieben sozusagen nur noch die kurzen „Reime“ auf *sanctis* und *mirabilis*; eine direkte Anbindung von *in maiestate* an das vorangehende *mirabilis* wäre nicht unmöglich, wenn auch *in maiestate* ein ausgeprägtes Initium besitzt; eine Art Halbkadenz liegt also auch ohne den melismatischen „Reim“ davor vor: *mirabilis* wird in Greg mit initialem Aufstieg (*D – G*), nachfolgender ausgezierter Rezitation, (*FG*), und Kadenz gestaltet, und zwar, wie gesagt mit der gleichen Wendung, mit *oriscus*, mit der auch *in sanctis*, endet: Der Kadenzcharakter nach *in sanctis*, ist textlich zwingend.

*In maiestate* hat eine Art Vorinitium auf *in* dem der eigentliche Aufstieg nebst Akzentbeachtung und Kadenz folgt. Beachtet man die Folge von *Deus* und *in sanctis*, wird man für einen auf Aufwendigkeit gerichteten Stil die Anbindung von *mirabilis* an *in maiestate* — ohne *iubilus* „gerechnet“ — als Planung nicht ausschließen können; AR erscheint in der üblichen Weise unklar: auf *mirabilis* erscheint zwar ein Abstiegsmelisma (vgl. im Grad. *Speciosus* die Wendung auf *pre filiis hominum*, es scheint aber keine allgemeine Formel vorzuliegen), das auf *E* endet, auf das folgende *in* erscheint eine Wendung, die man sonst als Melisma für die Binnenkadenz kennt, z. B. auf *magestatibus*, allerdings verkürzt oder unvollständig und auf zwei Silben verteilt<sup>32</sup>.

Wie oder daß jemand mit der Ausbildung eines *cantor* diese Unklarheit hinsichtlich der Relation von Formeln und Syntax bzw. wenigstens Wortgrenzen aus der klaren tonräumlichen Disposition von Greg abgeleitet haben könnte oder sollte, ist jedenfalls nicht einzusehen, die Melodien sind gerade hier nicht parallelisierbar — und genau diese Aufgabe, der Nachweis, daß und wie die Melodie von AR in jeder Einzelheit von der von Greg abgeleitet worden sein könnte, stellt sich bei jeder Melodie für die These das — angeblich — AR aus Greg abgeleitet worden sein solle. Auch hier verzichtet Pfisterer auf die Erfüllung dieser für die Größe der Behauptung vielleicht überflüssig und quisquilienhaft erscheinenden Aufgabe, der Erfüllung, z. B. die Aufstellung allgemeiner Klassenmerkmale für die Unterschiede parallelisierbare Melodien in AR und Greg. Daß diese Aufgabe einfach zu erfüllen sei, ja daß sie überhaupt geleistet werden könnte, darf, trotz des famosen Programms zur Formelsuche in AR von M. Haas, bezweifelt werden; auch nur Anhaltspunkte dafür gibt jedenfalls Pfisterer nicht; Verf. kann sich hier auf die Angabe und Betrachtung von Einzelfällen beschränken.

Grundsätzlich ließe sich natürlich das Graduale auch in Greg auch ohne die „Reim“jubilii sinnvoll singen; ästhetische Zwangsläufigkeit gibt es eben nicht. Der Notator und Sänger von *Montpellier* jedenfalls überliefert die Melodie wie das Gradualbuch und wie St. Gallen, was eine wohl ausreichend alte Überlieferung darstellt.

Nur unter der nicht gerade überzeugenden Voraussetzung, daß AR keine in seiner eigenen Tradition sekundären Textveränderungen kennen kann bzw. darf<sup>33</sup> —, wird wohl nie-

<sup>32</sup>Vgl. etwa auch im Grad. *Universi* im Vers auf *mihī*.

<sup>33</sup>Um irgendeine These zu beweisen, es geht um beweisen!, müßte also nachgewiesen werden,

mand behaupten wollen, daß die Fränkische Rezeption völlig und absolut ohne Veränderungen am Text erfolgt sei, denn das ist schließlich in literarischen Quellen nachweisbar, nicht für AR; und die *maiestas Domini* o. ä. ist z. B. eine nicht geläufige Formulierung bzw. Wendung, daß eine grammatische Korrektur bei der Übernahme nicht von vornherein ausgeschlossen werden kann, ja angesichts der oben mitgeteilten Varianten höchst wahrscheinlich ist (Unterschiede im Text, in denen die Altrömische Fassung merkwürdig erscheint, gibt es auch sonst hinreichend; und, es sei wiederholt, AR hatte bis zur rationalen Notierung auch einige Zeit, Texte zu verändern aus welchen Gründen auch immer); Hinweise auf solche Tätigkeiten gibt übrigens nicht nur Agobard, sondern, von diesem mit einigem Recht bekämpft, Amalar, aber auch ein musikhistorisch nicht so ganz unbekannter Autor wie Aurelian<sup>34</sup>.

---

daß der betreffende Text vor seiner Bezeugung in den *Sextuplex* Hss. in Rom mit absoluter Sicherheit nicht gesungen worden sein kann; diesen Nachweis darf man also noch erwarten, mit aller Ruhe, denn er ist ausgeschlossen, wie die zahlreichen Varianten dieses Textes in der Überlieferung der *vetus latina*, *Itala* etc. belegen.

Und selbst dann (also unter der Voraussetzung einer unhaltbaren These), also einer genuin galikanischen oder vielleicht auch angelsächsischen oder irischen Herkunft des Textes nur dieses Chorstücks, nicht des Versus, wäre einmal nichts darüber ausgesagt, wer wann — das *wie* kann man erkennen — die Jubili eingefügt haben könnte bzw. die weitreichende „Symmetrie“, und wie und wann die Melodie nebst Text, vor dieser Einfügung, nach „Altrom“ gelangt sein könnte, um Bestandteil von AR zu werden. Weder wäre ein einzelnes „Sonderstück“ Beweis für eine generelle genetische Relation, noch kann man übersehen, wie und daß AR die — angeblichen — Vorgaben von Greg in einer Weise verändert, daß musikalisch gesehen eine — angebliche — Rezeption dieser Melodie in AR aus Greg unverständlich wäre. Man kann einiges auf irgendeine, natürlich nicht klassifizierte Art des Zersingens schieben, warum jedoch gerade markante, demnach leichter erlernbare gestalthafte Merkmale in solcher Weise verschwunden sein sollten — zeigt jedenfalls Pfisterer nicht an, denn er scheint dieses Problem seiner These für irrelevant zu halten. Verf. hat bereits in früheren Arbeiten auf die entsprechenden Probleme hingewiesen.

<sup>34</sup>Der sich z. B. durchaus Gedanken darüber macht, ob die Form *venit* oder *veniet* im Resp. *Aspiciebam* richtig ist (ed. Gushee, S. 104, 5), und sich aus inhaltlichen Gründen zwingend für *venit* entscheidet. So völlig naiv und unbedarft ist auch hinsichtlich des Textes der liturgischen Lieder gerade die Fränkische Kantorenschaft nicht vorgegangen (vgl. auch die an Helisachar gemahnenden Ausführungen, ib., S. 91 f.; man kann noch weitere entsprechende Hinweise finden, wenn man danach sucht): Man beachte hier doch einmal die Aussagen von Amalar, der versucht hat, in Rom Auskunft über liturgische Probleme zu erhalten, und dies bedeutet Textformen, Texte in liturgischer Anwendung — und was er in Rom für eine Auskunft bekam, nämlich keine; nur die fränkischen Theologen und Liturgen waren zu derartigen Fragen überhaupt fähig, genau wie nur im Frankenreich die Melodien so genau betrachtet und analysiert wurden, was Aurelian zeigt, schon in „vorrationaler“ Zeit geschehen ist: Das Bemühen um die Klassifikation nach acht und nur acht Melodieklassen für alle Gattungen — natürlich, der *tractus* bot offensichtlich zu deutlich zu wenige verschiedene Möglichkeiten — ist ausschließlich im oder aus dem

Auch dieses Argument von Pfisterer erscheint kaum als relevant, jedenfalls nicht schlüssig, ja mit der Variantenfülle der Überlieferung dieses Textstücks in der betreffenden Übersetzung unvereinbar; es gibt keinen Grund für die Annahme, daß AR nicht auch textlich die ursprüngliche Fassung wesentlich näher überliefert als Greg bzw. daß Greg eine, vielleicht in Stufen erfolgte Redaktion, auch hinsichtlich des Textes ist, für *suis* zeigt dies Blandinienberg.

Damit sind aber alle von Pfisterer vorgebrachten Behauptungen, daß das Grad. *Gloriosus* ein Beweis für eine oder die Abhängigkeit AR von Greg darstelle, weder schlüssig noch akzeptabel: Der Umstand des „Auslassens“ — besser des Fehlens — der Binnenjubilii, vor allem der „Reim“struktur, d. h. der „Symmetrie“, dieser Melodie in Greg durch AR weist weder darauf hin, daß diese Zusätze, und das sind sie vielleicht, nicht sekundär in Greg eingefügt worden sein könnten, also AR die ursprüngliche Form (in dieser Hinsicht) wiedergibt, noch läßt sich der Umstand, daß AR „für“ den dritten, zu Anfang etwas anderen musikalischen „Reim“ eine Formel verwendet, Greg eben eine „Reim“variante<sup>35</sup>, als Beweis dafür heranziehen, daß AR wegen dieser „Verformelung“ (in Anführungszeichen, weil nicht bewiesen ist, daß AR einen solchen Akt wirklich durchgeführt hat, d. h. daß nicht gerade die Befreiung von Formeln zugunsten individueller Melodieführung eine der wesentlichen Leistungen der fränkischen *cantores* gewesen ist) sekundär zu Greg sein müsse: Woher wollte man wissen, daß nicht Greg eben der vorangehenden Binnenjubili wegen die Melodie an diese „Reime“ angeglichen hat? Und St. Gallen wie Metz zeigen deutlich genug, daß diese „Reime“ ein ausreichend hohes Alter haben, um in Greg als ursprünglich angesehen werden zu können — daß es, in Greg, so vielleicht in Chartres, spätere Veränderungen gegeben haben kann, z. B. aus stilistischen Gründen, ist natürlich nicht ausgeschlossen.

Selbst wenn man hier, was Verf. nicht tun kann, der Meinung Pfisterers folgen wollte, daß in AR eine sekundäre „Verformelung“, also Ersatz individueller Bildungen durch Formeln (meist, wesentlich langweiligere als die Entsprechungen in Greg) stattgefunden habe, kann nicht einmal Pfisterer beweisen, wann dieser Vorgang, als sekundäre Redaktion verstanden stattgefunden haben könnte, denn, es sei nochmals wiederholt, AR hat bis zur rationalen Notation einige Zeit gehabt — eines allerdings bleibt: Wenn AR so vorgegangen wäre, was Verf. als generelle Aussage nicht akzeptieren kann, liegt deutlich ein anderer Stil vor, der nicht aus Greg abgeleitet werden kann, was, wie so viele

---

Frankenreich überliefert; diese Intention dürfte Auslöser und Grund überhaupt des Vorgangs der Rationalisierung der Musik gewesen sein; ein Vorgang, der offensichtlich noch heute viele Musikwissenschaftler zu irritieren fähig ist; die Relation zu *ratio* wird doch in dieser Disziplin nicht selten für obsolet gehalten.

<sup>35</sup>St. Yrieux verändert die „Symmetrie“ etwas, indem der erste Jubilus nicht ganz mit den beiden folgenden übereinstimmt — es wäre von Interesse, zu prüfen, ob diese, gegenüber St. Gallen und Metz eindeutig späteren Fassungen im Sinne einer eher „prosaischen“ — in Anführungszeichen, weil *prosaisch* auch anders verstanden werden kann — Stilauffassung gestaltet worden sind.

andere Merkmale der Melodiebildung in AR, erkennbar auf eben ein anderes Stilgefühl in Greg und in AR hinweist<sup>36</sup>. Wenn AR ein — angebliches — Derivat von Greg sein soll, müßte erklärt werden, woher denn dieser Stilunterschied herrühren konnte: Wenn er, wie klar erkennbar, nicht aus Greg stammen kann, muß es eine andere Vorgabe, eine andere Tradition gegeben haben. Diese in einer, heuristisch wenigstens voraussetzbaren, gemeinsamen Vorgabe zu sehen, dürfte daher kaum ein weniger plausibles Modell sein als das von Pfisterer. Schließlich könnte man auch Pfisterers Vorstellung partiell folgen — was Verf. nicht tun kann —, und die heute in AR überlieferte Fassung als sekundäre Kürzung hinsichtlich der Binnenjubilii interpretieren, selbst dann kann man nicht sagen, wann dies geschehen sein könnte, d. h. ob hier nicht etwa eine genuin in AR, ohne jeden Bezug zu Greg, verlaufende Kürzung stattgefunden haben könnte — es sei denn, der Fund eines adiastematisch notierten Gradualbuchs aus Rom so um 800 würde hier eindeutig Auskunft geben; dieser Fund dürfte jedoch nicht zu erwarten sein.

Das Gleiche gilt wie bereits angesprochen für die, nicht gerade weitreichenden, vor allem aber ausreichend aus der älteren Texttradition ableitbaren Textvarianten, einmal *sanctis suis*, womit AR übrigens einen Binnenjubilii sozusagen melismatisch textiert vorzutragen scheint; es ist nicht zu erkennen, daß die Melodik in AR jemals ohne *suis* geplant gewesen sein könnte — „umgekehrt“ wäre die Entfernung von *suis*, das in Blandinienberg noch auftritt, als sekundäre Entfernung von Zusätzen in Greg plausibel, dann wäre der erste Jubilii sozusagen „enttextiert“, allerdings dann auch als eigene musikalische Form komponiert (warum Verf. sich erlaubt, dieses Wort gegen alle Einwendungen großer *oral tradition* Repräsentanten beizubehalten, ergibt sich ganz einfach aus der Lektüre von Hucbalds Musikschrift) — und das wäre eine durchaus natürliche Vorstellung des Entstehungsvorgangs erst einmal des ersten Binnenjubilii; hier wäre, eben bestätigt durch Blandinienberg, eine Möglichkeit, das Entstehen des ersten Binnenjubilii zu rekonstruieren, die jedenfalls erheblich einfacher ist als die seltsame Vorstellung, daß ausgerechnet AR die drei Reime entfernt habe bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg, nur weil die beiden Textunterschiede von AR zu Greg ebenfalls als Teile älterer Überlieferung belegt sind; die Folgerung jedenfalls der These einer Rezeption von Greg in AR ist auch hier unverständlich:

---

<sup>36</sup>Der einzige Ausweg aus diesem sozusagen stilistischen Dilemma wäre wie gesagt die Annahme, daß die Sänger von AR derart unter musikalischer Gedächtnisschwäche gelitten haben, um sie zu einer entsprechenden Umgestaltung zu zwingen — sollte das eine methodisch sinnvolle a priori Voraussetzung sein?

AR

Greg

su- is

in san- ctis

So unterschiedlich ist hier also der Aufwand an Tönen auch nicht, nur daß das Melisma in Greg untextiert, das in AR eben quasi (!) textiert erscheint, durch *suis*. Welche Fassung ästhetisch die konturiertere sein könnte, wird man hier für einmal nicht so klar sagen können, zumal die tonräumliche Beschränktheit von Greg seinen ästhetischen Sinn in der Gesamtdisposition hat; das Erreichen des Höchsttons *a* in Greg auf dem Akzent allerdings und die „Reduktion“ des Ambitus im anschließenden *iubilus* unterscheidet sich von dem mehrfachen Auftreten des Höchsttons in AR, *h*, in beiden Abschnitten ästhetisch von Bedeutung: Auch hier ist Greg durch die Ökonomie im Umgang mit Extremtönen ausgezeichnet — warum sollte bei — angeblicher — Rezeption von Greg in AR fast durchweg dieses Merkmal „verlorengegangen“ sein?

Der wesentliche Unterschied läge dann also, die Melismatik angehend, in der „Textierung“ in AR, und dann, vorausschauend oder hörend, in der „Reim“bildung in Greg; kein so überwältigender Unterschied. Der läge dann „nur“ noch in dem Jubiluseinschub allein in Greg nach *mirabilis* eben nicht nur als Jubilus, sondern auch als musikalischer „Reim“.

Und das sollte nicht sekundär sein dürfen<sup>37</sup> ebenso wie die „Angleichung“ (Anführungszeichen, weil der Entstehungsvorgang wohl nicht bekannt ist) des, gemein-

<sup>37</sup>„Reime“ im All. *Video caelos* — aber nur in Greg, im Typ *Dies sanctificatus* aber in AR und Greg Sollte man den Umstand, daß das All. *Video caelos apertos* auf *apertos* und *virtutis* einen, nicht mit dem Ruf verbundenen musikalischen „Reim“ kennt (wie es dem Typ entspricht), als Hinweis auf eine spätere, aus Greg abzuleitende Entstehung von AR deuten? nur weil AR diesen „Reim“ nicht kennt, bzw. ihn — angeblich — durch eine ziemlich trostlose Melodieführung „ersetzt“? Die entsprechende These verlangt offensichtlich ein wenig zuviel an Verstößen gegen den Augenschein der Strukturfaktoren der Melodien und plausibles Denken:

AR

Greg

cae- los a- per- tos

bzw.:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have two lines. The AR staff contains a few square notes with stems, representing a simplified melody. The Greg staff contains a much more complex melody with many square notes, stems, and accidentals. Below the staves, the words 'vir- tu-' are aligned under the first part of the Greg staff, and 'tis' is aligned under the second part. A horizontal line is drawn above the staves.

Daß ein — angeblich — aus Greg entstandenes AR ausgerechnet auf das große Melisma über *virtutis* einfach verzichtet haben sollte, leuchtet ebensowenig ein wie die entsprechend notwendige Annahme einer weitgehenden Verkürzung des vorangehend zitierten Melismas durch ein — angeblich — Greg rezipierendes AR; ausgerechnet die „reimenden“, zudem noch melodisch markanten Stellen müssen dann bei der — angeblichen — Rezeption AR aus Greg verschwunden sein: Es ist eben methodisch nicht sinnvoll oder adäquat, nur die Fälle überhaupt zu betrachten, in denen AR und Greg sehr nahe kommen, es gibt eben auch, und zwar in der Mehrzahl, Fälle, in denen die Konturen parallel sind, die Einzelheiten aber so verschieden wie in den eben zitierten Beispielen.

Offenbar hat AR hier eine, wenn auch nicht hinsichtlich der Tonartzuordnung etwas andere Melodie (an anderen Stellen kann die Übereinstimmung fast „wörtlich“ werden); wenn aber das All. *Video caelos* in allen sechs *Sextuplex* Hss. bezeugt ist, die ältesten neumierten Hss. die Melodie überliefern, und zwar ganz klar mit diesem „Reim“, ganz dem Typ entsprechend, wird man kaum behaupten wollen, daß hier AR sekundär Greg von „ungregorianischen“ „Reimen“ hätte befreien wollen, zumal wenn der Typ in Greg wie in AR, nämlich *Dies sanctificatus* in AR wie in Greg den „Reim“ kennt; wogegen in AR im All. *Video caelos* aber das betreffende in AR also formelhafte, nicht an den genannten Typ allein und die betreffenden Stellen beschränkte Melisma auf *stantem* begegnet, eine völlige „Veränderung“ (die Anführungszeichen, weil hier dieser These nicht gefolgt werden kann); hinzu kommt noch eine Beobachtung: Der Versschluß ist nur in den letzten vier Tönen mit dem Jubilusschluß identisch, nicht gerade ein Zeichen für sehr geringes Alter (auch in dieser Hinsicht wird die Aussage von Schlager, *MMM VII*, S. 564 über das offensichtlich hohe Alter dieser Melodie als Typ bestätigt); in AR sind immerhin neun Töne gleich, was sollte das mit Greg zu tun haben?

Offenbar war dennoch AR von dieser — angeblichen — Vorgabe „unbeeindruckt“, weil AR eben Greg nicht rezipiert hat. Der Anfang des Rufes ist übrigens in beiden Fassungen identisch; ganz unterschiedlich sind die Melodien aber nicht, nur hat eben Greg bestimmte sekundäre Veränderungen hineinredigiert, die Melodie z. B. durch Anpassung an den Typ *Dies sanctificatus* ästhetisch zumindest interessanter gemacht — was die interessante Frage aufwerfen läßt, ob die Ausrichtung am Melodietyp *Dies sanctificatus* etwa frühere Melodien verdrängt haben könnte, hier also ein sekundärer „Vereinheitlichungsakt“ allein in Greg stattgefunden haben könnte, AR also die älteste Form der Melodie von *Video caelos* repräsentiert (nicht notwendig identisch). Es ließen sich noch alle möglichen Wege finden, die These der — angeblichen — Rezeption von Greg in oder durch AR irgendwie zu „retten“: Greg hat die Melodie später verändert, nachdem

AR — angeblich — rezipiert hatte. AR hat die Melodie von ihrer „ungregorianischen“ Gregorianik stilistisch gereinigt und ist so zur gegenüber Greg so trostlosen Gestalt gelangt. Man beachte nur einmal den Abstieg am Versschluß, und was AR — angeblich — daraus „gemacht“ haben soll, um das Modell nicht gerade einleuchtend finden zu können, so sensationell es auch erscheinen mag:

Klar ist, daß, sogar in Widerspruch zum eigenen Typ des All. *Dies sanctificatus*, AR hier keinen „Reim“, Greg aber den für den Typ typischen „Reim“ aufweist (hier müßten alle Textierungen dieses Typs geprüft werden); „natürlich“, ein Hinweis darauf, daß Greg hier später sein muß, denn Greg tritt hier *vereinheitlichend* auf, AR nicht, nach Pfisterer ein Merkmal für frühere Datierung; oder sollte AR nachträglich „entreimt“ haben, aus welchem Grunde? Man kann auch hier nur feststellen, daß die „Reime“ des Typs in AR hier nicht auftreten, wohl aber in Greg — und kann solche Ergebnisse erst einmal vollständig zusammenstellen. Dann wird man folgern müssen, daß auch AR offenbar selbständige Entwicklungen sekundär durchgemacht haben könnte, oder, daß die Übertragung des Typs *Dies sanctificatus* auf *Video caelos* erst in Greg geleistet worden ist, AR also die ältere, noch nicht typisierte Form der Melodie nutzt, wohl die wahrscheinlichste Interpretation; oder es liegt ein Versehen des Notators vor. Der Möglichkeiten sind so viele, daß man vielleicht doch noch auf entsprechende Spekulationen verzichten und sich auf die Formulierung von Klassifikationskriterien konzentrieren sollte.

Damit der Leser nicht verzichten muß, sofort die beiden Fassungen der im All. *Dies sanctificatus* parallelen „Reim“-Melismen vergleichen zu können, seien sie schon hier zitiert:

AR

Greg

il- lu- xit no- bis

Daß die Melismen gleiche Kontur haben, ist klar, Greg weitet zu Anfang der Versmelodie das Melisma auf *Dies* erheblich auf — warum sollte AR gerade dieses Merkmal nicht übernommen haben? wenn denn schon — angeblich — AR von Greg abstammen soll. Damit erreicht Greg eine tonräumliche Disposition, die die anschließende Rezitation auf der Tonika beläßt, wogegen AR in hoher Lage rezitiert, auf *G* wie auf *F*. Der Effekt in Greg wird aus dem Folgenden erkennbar: Das Binnenschlußmelisma steigt von tieferer Lage auf, zweifellos kein ungewollter Effekt, der in AR nicht gegeben ist. Das Melisma selbst ist in Greg tonal disponiert, nämlich — man beachte, daß die Schlußvirga *D* des fünftönigen *climacus resupinus lang* notiert wird (in Metz durch Zusatzbuchstaben, in St. Gallen durch Epísem) — durch einen ersten Schluß auf der Tonika mit der typischen Umspielung des Zieltons: *EC D*. Damit wird in Greg das Melisma zweiteilig, der tonal „falsche“ Schluß auf *C* wird also hervorgehoben. Nicht zufällig wird in der anschließenden Melodie der Ton *E* ausgespart, *FDFD EC C*, was den Wechsel zum eigentlichen Schlußklang die Melodiegestalt betrifft — natürlich, dies sind Interpretationen, die Länge der *virga D* weist aber

samen, Melismas nach *maiestate* nur in Greg; auch das kann unmöglich eine eigene, redaktionelle sekundäre Zutat von Greg gewesen sein. Das behaupten zu können, müßte man sicher sehr viel vorab wissen. Jedenfalls, bis auf die vergleichbaren Schlußtöne der Abschnitte *sanctis* bzw. —/*suis* wird man nicht einmal sagen können, daß AR eine Reaktion auf Greg oder Greg eine Reaktion auf AR sein müsse. AR verwendet, wie bereits gesagt, auf *suis* eine Floskel, die auch sonst, z. B. auf *Deus* begegnet, ohne Parallele in Greg. Sollte man nicht erst einmal alle solche Unterschiede erfassen und klassifizieren, ehe man über angebliche genetische Relationen spekuliert? Z. B. darf man gespannt erwarten, wann aus dem berühmten Programm, das M. Haas für AR entwickelt hat, endlich eine Aufstellung des Formelwesens von AR entsteht, das den Schemata vergleichbar ist, die W. H. Frere für die Responsorien von Greg, oder W. Apel (andere gar nicht genannt) für viele Gattungen von Greg ohne Computerprogramm, nur durch sinnvolle Arbeit, dargestellt haben, um dann leicht faßbare schematische Vergleiche angeben zu können.

Pfisterer hat den nicht gerade überraschenden Umstand erkannt, daß AR oft genug Schlußformeln und andere Formeln verwendet, wo Greg das nicht tut, die vergleichende Formelstatistik aber, die notwendige Voraussetzung überhaupt von Vergleichen, die aus Formeln allgemeine, tiefe Erkenntnisse ziehen wollen, fehlt offensichtlich immer noch. Immerhin ist die Frage nach der Individualität melodischer Bildungen, vor allem in Greg, wo selbst stark formelhafte Gattungen z. T. erhebliche Individualitäten im Einzelstück aufweisen, nicht dadurch zu eliminieren, daß man diese Individualität einfach a priori als Zeichen einer, angeblich, früheren, ursprünglichen, weil notwendig irgendwie ungeordneten Zeit ansetzt, sie kann, wie z. B. die „Symmetrie“ des Grad. *Gloriosus* zeigt, auch deutlich sekundäre, redaktionelle Züge tragen — wenn man nicht schon vorab weiß, wie alles gewesen sein muß.

Jedenfalls bleibt ein stilunterscheidendes Merkmal, das jede Frage nach genetischer Abhängigkeit AR von Greg fragwürdig macht, die, intuitiv formuliert, viel stärkere Kon-

---

darauf hin, daß hier eine derartige Planung höchst wahrscheinlich ist; der Wechsel sozusagen der Bezugstöne am Schluß wird damit auffällig.

AR kennt davon nichts, die Folge der *climaci* ist parallel, vor allem wird die Tonika nicht sozusagen als Schlußton vor Schluß gestaltet. Die abschließende Wendung *DEDEDC DC* entspricht dem diatonischen Umspielungsstil, der doch nicht aus der Melodieführung von Greg abgeleitet werden kann! Wenn man also die überlieferten Melodiegestalten ernst nehmen will, sie also nicht als eher zufällig aufbewahrte Zufallsverfestigungen eines eigentlich breiartigen Gestaltunbewußtseins einer *chant community* auffassen wollte, wird, ja muß man sich dann natürlich auch darüber verwundern, warum die so konturierte Melodie des Melismas bei der — angeblichen — Rezeption AR aus Greg denn so verlassen worden sein soll: Es ist doch nicht zufällig, daß Greg den Tiefstton vor Schluß nur einmal als Umspielung des Zieltons verwendet, und ihn dann bis zum Schluß vermeidet, AR dies aber nicht tut (s. auch im Index): Auch hier ist nicht zu erkennen, wie man AR aus Greg ableiten zu können imstande sein sollte. Weder von der Binnengestalt der Melismen noch von ihrer „Verteilung“ auf den Text, aber auch von der Typisierung her gesehen, also die Nichttypik des All. *Video caelos* nur in AR ist keine Stütze einer solchen These.

turiertheit und Geplantheit von Greg — was damit im Einzelfall konkret gemeint ist, kann man z. B. an den tonräumlichen Gesamtdispositionen merken, an der Gestalt von melodischen Abschnitten, z. B. dem „Verzicht“ von Greg — natürlich nicht absolut — auf die in AR so beliebten „rollierenden“ Floskeln. Allein von Formeln, Melismenverteilung o. ä. her gesehen dürfte eine adäquate Erfassung der Unterschiede beider Fassungen eben nur, wie gesagt, für den möglich sein, der schon zuvor alles weiß. Jedenfalls kann die oben zitierte, parallele Version des Schlußmelismas des Responsum des Grad. *Gloriosus* in Greg ein schönes Beispiel für das mit dem Wort *Markantheit* o. ä. im Vergleich zu AR Gemeinte geben.

Um einen großen Autor zu zitieren, *Wie dem auch sei*, klar dürfte sein, daß die Unterschiede zwischen AR und Greg im Fall des Grad. *Gloriosus*, wie auch die „Symmetrie“ als individuelles Merkmal der Fassung von Greg so viele Möglichkeiten des Spekulierens über Stufen der Entstehung, Relationen etc. geben können, daß eine Absicherung einer dieser Spekulationen als sicheres Modell des historischen Vorgangs der Entstehung von AR und Greg unmöglich erscheint, es gibt zuviele, durchaus plausible oder wenigstens, zumal von a priori Vorsätzen her plausibel zu machende, mögliche Gründe. Eines bleibt: Das Modell der Annahme einer gemeinsamen Urfassung, die durch AR näher repräsentiert wird als durch Greg ist keineswegs mit den objektiv faßbaren Sachverhalten inkompatibel, vor allem nicht mit dem allgemeinen Merkmal der jeweiligen Konturiertheit oder Markantheit von Greg<sup>38</sup> (natürlich gibt es auch hier Gegenbeispiele, aber so selten, daß

---

<sup>38</sup>**Ein Beispiel stilistischer Verschiedenheit von AR und Greg und die These der genetischen Abstammung AR aus Greg** Man betrachte nur den Unterschied der Schlüsse des Responsum im Grad. *Esto mihi* (vgl. dazu noch den Index), das in Greg wie in AR eine Formel verwendet, in Greg allerdings nur teilweise (Apel,  $a + f_{11}$ ); eine originelle Formelverwendung, die nach Apel nur noch in zwei anderen Gradualiachorstücken begegnet; ein deutlicher Hinweis auf eine gewisse Freiheit in der Kombination von Formeln zu eigenen Bildungen — und solche Freiheit „darf“ nicht sekundär „errungen“ worden sein, nur damit AR als Derivat von Greg erscheinen „kann“?

Auch AR hat jeweils die gleiche Schlußformel, die dann, welche Langweiligkeit gegenüber Greg, auch als Versschluß auftritt; ob das eine sekundäre Vereinfachung in der genuinen Tradition von AR oder Wiedergabe der ursprünglichen Vorgabe war, wird wohl nie mehr rekonstruierbar sein. Diese Schlußformel tritt in AR dann aber sehr viel öfter auf als die genannte Formelkombination in Greg; nur wann, wenn überhaupt, diese Verformelung sekundär in AR eingetreten sein könnte, wird man nicht bestimmen können, ein „genetischer“ Bezug zu Greg ergibt sich daraus natürlich nicht, denn, um zu wiederholen, AR hat bis zu seiner rationalen, offenbar ersten, Niederschrift einige Zeit, um gewisse Umformungen geleistet haben zu können, womit jedoch nicht behauptet werden soll, daß — gegenüber parallelen Melodien in Greg — häufigere Formelnutzung, Wiederholung von Formeln u. ä. keineswegs sekundär entstanden gedacht werden muß, denn die Voraussetzung, daß Individualisierung kein sekundärer Redaktionsschritt gewesen sein kann, weil er das nicht sein darf, könnte ausschließlich von der a priori Voraussetzung begründet werden, daß die Zeit der Entstehung der Melodien zu kompositorischer Individualität

absolut unfähig war; ob diese Voraussetzung musikhistorische Gültigkeit beanspruchen kann, darf zumindest bezweifelt werden. Dies gilt umso mehr, wenn man die Melodiegestalten, wie sie überliefert werden, ernst nehmen will, und darin ist Pfisterers Ansatz voll zuzustimmen:

The image shows two musical systems. The first system is for the text 'ut sal- vum me fa- ci-'. The top staff is labeled 'AR' and shows a sequence of square neumes on a four-line staff. The bottom staff is labeled 'Greg' and shows a sequence of diamond-shaped neumes on a four-line staff. The second system is for the text 'as'. The top staff is labeled 'AR' and shows a sequence of square neumes. The bottom staff is labeled 'Greg' and shows a sequence of diamond-shaped neumes. The text 'ut sal- vum me fa- ci-' is written below the first system, and 'as' is written below the second system.

Soll man hier nicht erkennen, wie der Aufstieg in Greg langsam gestaltet wird mit Hilfe von *strophici*, die zunächst den Gerüstton  $F$  (parallel mit AR), dann den Gerüstton  $a$  immer wieder betonen, sodaß die übergeordnete Linie,  $F a b c$  immer auf einen Ausgangston bezogen ist (diese „übergeordnete Zweistimmigkeit“, hier sind nicht irgendwelche mehrstimmige Faktoren gemeint, sondern ausschließlich die für Greg so charakteristische wie für AR nicht charakteristische Relation einer übergeordneten Bewegung zu Gerüsttönen sozusagen als klingende Maßstäbe dieser übergeordneten Bewegung)? Darf man hier den Verlauf von AR nicht als weniger interessant erleben, wenn der Hochtton  $c$  bereits zu Anfang erreicht wird und Greg auch weiterhin die jeweiligen Höchsttöne der Neumen in übergeordneter skalischer Folge bringt:  $d e$ ?

Darf man im weiteren Verlauf nicht erleben, wie die tonräumliche Steigerung in Greg auch motivisch gestaltet ist,  $cdhca$  zu  $dehca$ , und konstatieren, daß in AR jeder solche Bezug fehlt? Und hört man die Disposition von  $b/h$  nicht? Darf man so etwas nicht hören oder erleben, nur weil die Komponisten, nein *chant kommuniker* solche Gestaltung gar nicht gekannt haben dürfen, also auch nicht gekannt haben können? Es steht aber doch deutlich so da, nämlich (natürlich bis auf  $b/h$ ), in St. Gallen und Metz (die *strophici/bivirgae* auf  $a$  machen gewisse Probleme, denn eigentlich sollten diese Tonrepetitionen nur über dem Halbton, nicht unter ihm stehen, aber *Gis* annehmen ...?) einmal.

Auch AR konnte Korrespondenzen kennen, etwa im Schlußmelisma die Folge  $cahaG ahGF$ , nur ist das doch wesentlich weniger an solcher „reimender“ oder „symmetrischer“ Formung, als schon auf den ersten Blick in Greg zu erkennen ist. Und warum, darf, ja muß man wieder fragen, „verzichtet“ AR gerade auf solche Formfaktoren, wenn es schon — angeblich — von Greg abgeleitet sein soll? Ist nicht auch hier die Vermutung, daß eine gemeinsame „Urfassung“ hinter beiden

---

Versionen steht, plausibel?

Natürlich, die Formel, die AR hier verwendet, könnte sekundär auf andere Grad. übertragen worden sein, nur muß das mit Greg nichts zu tun haben; daß eine Verwandtschaft der Melodieführung in beiden Fassungen vorliegt, ist wahrscheinlich, für das Schlußmelisma sicher. Damit ist aber noch überhaupt nichts zu einer genetischen Relation beider Fassungen gesagt; es gibt zumindest sehr viele Möglichkeiten von Hypothesen und Spekulationen.

Die Frage aber, warum denn AR die auffällige Gestaltung des allmählichen Aufstiegs in Greg nicht aufnimmt, darf man vielleicht doch stellen, ehe man eine Abstammung AR aus Greg voraussetzt: Den Anfang wird man als vergleichbar ansehen können, die „Verschiebung“ des Tiefsttons in Greg auf die dritte Silbe gegenüber seiner Verwendung für die erste Silbe in AR wird man aber als wesentlichen Unterschied konstatieren müssen, auch wenn man dies als ästhetisch sinnvoll ansehen mag — in Greg wird, der Ton ist in St. Gallen wie in Metz *lang*, natürlich der Effekt des Aufstiegs durch diese „Verkürzung“ des Abstands verstärkt, *CD Fa Ga ...* ist „schneller“ als *DF F aF ...*; es gäbe also auch einen ästhetischen Grund für Greg, eine solche Verschiebung durchzuführen.

Dann jedoch wird die Gestaltung, bei gleichem tonräumlichen Ambitus, so verschieden, daß man nur von einer bewußten Veränderung sprechen kann, wenn man eine von der anderen Fassung genetisch ableiten will: Greg konzentriert das melodische Geschehen in so deutlicher Weise auf den Ton *a* als Referenzton, zudem noch durch *strophici* notiert, daß man in AR von einer ganz anderen Konstruktion sprechen muß: Noch der *salicus* „betont“ (was auch immer die mittlere Note eines *salicus* als Bezeichnetes hatte) den Ton *a*, so daß das Erreichen von *c* ein Ereignis darstellt, zudem noch herausgehoben durch nochmaliges Erreichen von *F*; das Gerüst als Grundlage der Ästhetik der melischen Bewegung bzw. der tonräumlichen Dynamik ist in Greg klar zu erkennen. Wenn AR dies ganz anders gestaltet, ebenfalls nicht etwa inadäquat, nämlich den Aufstieg *ahc* auf eine Silbe legt, zudem noch mit Korrespondenz: *aF aGhaG acaG*, dann liegt hier, wie auch im Folgenden klar eine sehr andere Disposition vor. Diesen Unterschied, der auch hier eine wesentlich effektvollere Gestaltung des Aufsteigens in Greg erkennen läßt, muß man beachten, wenn man schon zur Relation, oder besser den Relationen, von Greg zu AR Aussagen machen will.

Pfisterer ist zuzustimmen, wenn er eine eindeutige Gestalt der Melodien als Gemeintes voraussetzt; nur müssen dann auch die entsprechenden Unterschiede gewertet werden, der Abstieg in der zweiten Zeile des obigen Zitats in AR „widerspricht“ der Konzeption von Greg die „stattdessen“ den Aufstieg skalisch in sonst unüblicher Konsequenz gestaltet, *FGa cc de*; AR komponiert hier anders, gliedert offenbar anders, und das bei ebenfalls identischer übergeordneter Kontur. Nimmt man also die überlieferte Gestalt ernst, wie sie eben überliefert wird, notiert schon in adiastematischer Notation — die wurde doch nicht adiastematisch erfunden, weil man bei der Ausführung unfähig war, klare melodische Gestalten zu singen oder zu erinnern, sondern weil man anderes nicht hatte —, muß man also solche Unterschiede bemerken. Dann aber kann man nicht umhin, in AR eine so stark „veränderte“ (in Anführungszeichen weil gar nicht klar ist, ob AR irgendwie auf die Gestalt von Greg reagiert hat) Version zu sehen oder zu hören, daß man von einer anderen Stilempfindung sprechen muß. Deren klassifizierende Unterscheidung von der

sie den allgemeinen Eindruck nicht stören können; ein Eindruck, den man natürlich nur erhalten kann, wenn man die Melodien im Einzelnen zu betrachten versucht — bei aller Vagheit der Rekonstruktion potentieller musikalisch ästhetischer Gründe, kann auf sol-

---

von Greg aber wäre wohl die primäre Aufgabe vor Spekulationen über genetische Relationen der Fassungen zu einander: Man kann nicht einmal die Lehre von den liturgischen Melodien als eine Art zäher Brei, als Kontinuum von nur zufällig verschieden auftretenden unbestimmten Melodieideen ablehnen, dann aber die markanten Unterschiede als für die Spekulationen irrelevante, zufällige Varianten unbeachtet lassen.

Natürlich ist es methodisch viel einfacher, vorauszusetzen, daß die *Philologenweisheit*, die sich ausgerechnet M. Haas zuschreibt, Gleichheiten entdeckt, die die Zeit gar nicht als solche gekannt haben kann, einer der uralten Topoi der Vermeidung wissenschaftlich unangenehmer Arbeit; wenn auch in den adiastematischen Notationen mehr als vier Töne identisch notiert sind, wird man wohl voraussetzen dürfen, daß der Notator auch das Identische gemeint hat, was für andere Identitäten sollte *Philologenweisheit* entdecken können? natürlich, man kann dann auf Analysen ganz verzichten, wenn man so tiefsinnige Voraussetzungen macht — was soll man dann davon halten, daß ein Programm AR nach Formeln untersuchen können soll, das doch tatsächlich die einzelnen Töne „zählt“, also das Prinzip des einzelnen Tons als kleinstes gestaltunterscheidendes Merkmal einfach voraussetzt, ein Widerspruch in sich?

Für die genetische These, AR aus Greg, jedenfalls sagen diese, hier nur anzudeutenden Unterschiede klar eine stilistisch deutlich andere Auffassung aus, die von irgendwo her gekommen sein muß, wenn sie in Greg nicht wirksam ist. Wie, um konkret zu werden, bestimmt und, verallgemeinernd, klassifiziert man die hier angedeuteten Unterschiede zwischen AR und Greg, wenn man eine genetische Abhängigkeit AR von Greg behauptet — man kann dann nicht einfach das Modell der „breiigen“, niemals gestaltmäßig fest gedachten oder denkbaren Melodien einsetzen, um sich schon dem Aufstellen solcher Fragen entziehen zu können. Daß hier die Annahme einer gemeinsamen Urfassung zumindest das plausiblere, einfachere Modell darstellt, das zudem noch mit der Tradition zusammenpaßt, die noch Ekkehard IV geläufig ist (Ekkehard konnte wohl Notkers betreffende Karlsanekdoten lesen, seine Wiedergabe der Tradition kann aber nicht auf Notkers Text begrenzt werden). Während hier, und deshalb wurde das Beispiel auch gewählt, auch AR durchaus „konturiert“ gestaltet (nicht mehr zum Schluß), ist in einer viel größeren Anzahl von Parallelen ein wesentlich geringerer Grad an solcher „Konturiertheit“ in AR gegenüber Greg festzustellen, daß man von einer Entstellung sprechen müßte, wollte man die These einer — angeblichen — Abstammung AR von Greg inhaltlich rechtfertigen; auch das würde dann wohl sorgfältige Klassifikationen von Typen solchen „Zersingens“ verlangen. Auch da kann man sich dann nicht einfach, und auch noch stillschweigend, auf die „Breikonsistenz“ von Melodiegestalten in der Zeit der Entstehung und Überlieferung der liturgischen Melodien zurückziehen. Hier liegt ein zentrales Problem des von Pfisterer offenbar als durch seine Ausführungen als endgültig bewiesen verstandenen Modells der Relation von AR und Greg. Wenn dann solche „Ergebnisse“, wie auch z. B. die Behauptung einer Rezeption von Greg in Benevent schon um 800 von unbedarften, fachspezifisch nicht qualifizierten DozentInnen in Vorlesungen verbreitet werden, liegt hier wohl eine erhebliche Gefahr der Verbreitung von Hypothesen als gültige Aussagen.

che Versuche nicht einfach verzichtet werden, daß dabei auch rational faßbare Merkmale vorkommen, wird hier an Einzelbeispielen zu zeigen versucht<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup>**Zu Methodenfragen** Die Konzentration auf konkrete, individuelle Melodien im Vergleich der beiden Fassungen im vorliegenden Beitrag ist schon deshalb begründenswert, weil sie nicht der ganz neuen Renaissance der Methodik folgt, die sich eine mehr oder weniger komplexe Begrifflichkeit aus diskursiv allgemeinen Disziplinen auswählt, wie z. B. *Ritual, Inszenierung, Geschlecht* und was dergleichen beliebte Modewörter der geisteswissenschaftlichen Themenlosigkeit auch sein mögen, um dann zu versuchen, bekannte Sachverhalte auf die Möglichkeit einer durchgehenden Verbindung meist inhaltlicher, semantischer Merkmale oder auch äußerer Umstände von Musik wie ihre Anwendung zu sozialen Anlässen o. dgl. scheinbar ganz neu zu gestalten, obwohl durchweg sehr alter Wein in gar nicht so neuen Schläuchen präsentiert wird: Die Vorstellung einer Abhängigkeit der menschlichen Konventionsbildungspotenz von konkreten Geschlechtsorgan des jeweils an solcher Konvention Teilnehmenden hat jedenfalls offenbar noch keine Erklärung für die Komplexität und Geschichtsfähigkeit der Potenz ausdrücken können, ja es hat eher den Anschein, daß man hier wieder in die Zeit etwa vor Thomas zurückgekehrt ist, hinter die Rationalität der entsprechenden Erkenntnis der genuinen geistigen Potenzen des Menschen, nicht des spezifischen konkreten Geschlechts, aber, man darf von einer bestimmten Schule, um nicht Sekte zu sagen, auch erfahren, daß ein deutscher Hörer die Musik von Berlios letztendlich nicht verstehen könne, denn der sprach Französisch — wie war das dann aber bei Lully?

Diese quasi scholastischen Verfahrensweisen erlauben, die Unfähigkeit, spezifisch musikbezogene Fragestellungen erkennen zu können, durch Bezüge zu allgemeinen und daher auch übergeordnet wichtiger erscheinenden Theoremen eben diskursiver Disziplinen nicht nur zu überdecken, sondern, wenn auch scheinbar, in einen Raum als eigentlich auftretender, höherer Denkmuster zu heben.

Im Gegensatz zum Versuch, den Realitätsbezug bzw. die Wirksamkeit von reflektorischen Sinnsetzungen von Musik in ihrer jeweiligen Zeit sozusagen durch Konfrontation der betreffenden oder auch betroffenen Musik mit den entsprechenden Aussagen zu überprüfen, wofür man die Dominanz der Augustinischen Bestimmung der Funktion von Musik nur in der Liturgie anführen kann, hat man bei der angedeuteten, neualten Methode den unbestreitbaren Vorteil, so allgemein wie möglich formulierte diskursivwissenschaftliche Ansätze auf beliebige musikalische Strukturen anwenden zu können; eine rationale Rekonstruktion des Gemeinten, seine Erklärung z. B. aus philosophischer wie theologischer Reflexionsgeschichte ist überflüssig, da die entsprechend allgemein formulierten „Sätze“ zur allgemeinen Anwendung bereit stehen, ja dafür gedacht sind, ohne Anspruch auf konkrete Spezifik zu erheben.

Das Problem, den Rahmen zu erkennen, in dem, z. B., Augustins Wertung von Musik in der Liturgie konkretisierbar gedacht war, ist erheblich, auch wenn hier die Verbindlichkeit der entsprechenden, so gemeinten Vorschrift direkt nachweisbar ist, nämlich bis ins 12. Jh. und auch noch danach, wie Gautier de Coincy zeigen kann. Augustins Forderungen betreffen einen gegebenen Rahmen, den der Liturgie. Schwieriger ist es dagegen, die, gleichsam den Gegensatz zwischen Plato und Aristoteles ins Mittelalter weitergebenden, nun zum Gegensatz zwischen Augustin und Aristoteles geworden, Wertungen von Unterhaltung an sich als notwendig, und speziell darin die

---

Musik betreffend hinsichtlich ihrer Wirksamkeit auf die konkrete Entwicklung von Musik nachzuweisen — hier liegen „zu“ viele andere Entwicklungsfaktoren vor, die, unberührt von der Ethik der Unterhaltung des Stagiriten, z. B. in der Literatur eine Aufhebung des Augustinischen Rigorismus bezeugen. Man kann deshalb nur konstatieren, daß die neue Ethik geradezu ideal zur eingetretenen Entwicklung paßt, und Wirkungen in ganz bestimmten, nichttrivialen Bereichen hat, wie z. B. den Beichtlehren, die nun auch weltliche Musiker als christliche Menschen anerkennen können, als Menschen, denen gegenüber z. B. eingegangene Versprechen, wie die der Ehe, einzuhalten sind.

Natürlich hat man auch hier die Möglichkeit, durch immer weiterführende Verallgemeinerung der philosophischen oder theologischen Bezüge scheinbar immer tiefere Dimensionen anzusprechen, ohne daß damit allerdings irgendetwas auch nur zur konkreten Reflexion über Musik in der Zeit gesagt werden kann — ein Beispiel sind die beliebten, zu Nichts führenden Versuche, scholastisches Philosophieren irgendwie auf Musik der Zeit anwenden zu können: Die musikbezogenen Aussagen der großen Philosophen selbst lassen deutlich erkennen, daß Thomas wie Duns Musik in ihren Systematiken nicht als Thema kennen (können), daß man also scholastifizierende Summenbildungen wie die von Jacobus von Lüttich auf ihre musikspezifischen Neuerkenntnisse hin erst zu überprüfen sind, ehe man unbekümmert um die ja nicht zu leugnende musikalische Wirklichkeit der Zeit abgelöste Merkmale von Musik beliebig mit so angenehm tief scheinenden freien pseudoscholastischen Spekulationen weiterführt — von *pseudoscholastisch* wird deshalb gesprochen, weil eben die Scholastiker zu Musik höchstens das zu sagen haben, was Augustin gesagt hat, selbst aber Musik nicht als scholastisch interessierendes Phänomen sehen oder sehen können. Schon hier wird deutlich, wie, je nach Standpunkt, gefährlich oder förderlich solches freie Spekulieren sein kann — als Beispiel kann hier das tiefe Rasonieren über musikbezogene Rhythmusbegrifflichkeit und der Diskussion des Kontinuum und des Diskreten angeführt werden, woraus plötzlich und ohne konkretisierbaren Bezug Anonymus 4 als Denker des, auch noch rhythmischen Kontinuums hervorgeht; obwohl konkret die proportionale Rhythmustheorie des 13. und 14. Jh. genauso proportional, diskret ist, wie die antike Metrik, d. h. überhaupt kein Grund und keine Möglichkeit besteht, diese allgemeine Differenzierung auf musikalischen Rhythmus anwenden zu können (vgl. z. B. Verf., im 1. Teil dieses Beitrags, S. 108 ff. und S. 693 ff.). Übrigens war auch Verf. schon „in Arkadien“, z. B. mit der „Erkenntnis“, daß man die isorhythmische Motette doch im Sinne der Stufen der Individualisierung sehen könnte, sowohl herstellungsmäßig als auch ideell — nur hat er rechtzeitig den Sinn oder Unsinn solchen Tiefsinns eingesehen.

Läßt sich hier also meistens recht leicht die Diskrepanz zwischen pseudophilosophischem (Weiter)Spekulieren und spezifischer Wirklichkeit erkennen, die Versuche des Aufsteigens auf der Abstraktionsleiter also leicht unterbrechen, ist dies bei von vornherein auf, scheinbar wirklich allgemeine, meist nur Trivialitäten in abstrakte Bezeichnungen umsetzenden diskursiven Sätzen wesentlich weniger leicht, eben weil da jeder Bezug zu einer konkreten Wirklichkeit spezifischer Art nicht gewollt sein kann, sehr wohl aber die Abstraktheit die Anwendung auf letztlich jede Art von menschlicher Verhaltensweise möglich erscheint. Das Problem der Spezifik von, modisch formuliert, Kommunikationskonventionen mit Diskurs, wie Musik, die dominante Existenz absolut eigener Faktoren der spezifischen Art der Kommunikation kann eben durch die, oft scheinba-

re, absolute Allgemeinheit der Formulierungen, z. B. soziologischer Sätze nie erfaßt werden, die erwünschte Verbindung herzustellen reicht es aus, irgendwelche, gerade nicht spezifische Merkmale oder Begleitumstände heranzuziehen und als Repräsentanten der Brauchbarkeit solcher Verbindung aufzustellen; ein bewuener und brauchbarer Weg, wenn die Erfassung eben dieser Eigenfaktoren des spezifischen Kommunikationssystems dem Schöpfer solcher, letztlich beliebigen Verbindungen selbst schwer fällt.

Daß dies grundsätzliche Evasionsmöglichkeiten beinhaltet, ergibt sich aus dem hier öfter angeführten Spezifikum von Musik, daß ihr eigentlicher Sinn, die ästhetische Erscheinung, rational unfaßbar ist, d. h. stets, wie für das Kunstwerk grundsätzlich — aber, eine Chormelodie darf doch kein Kunstwerk sein! — gültig, als individuell einmalige, nämlich im sinnlichen Empfinden gehaltene Wesenheit sein muß. Wieviel angenehmer ist es hier, um konkret zu werden, diesem Dilemma jeder Kunstwissenschaft bezüglich des Chorals dadurch zu entgehen, daß man das Formel„wesen“, die *oral tradition* Lehre, die rituelle Bindung, semantisch rhetorische Behauptungen u. dgl. mehr aufstellt, die eigentlichen Wirkungsfaktoren aber als nichtexistent, und schon wegen der, behaupteten, scheinbaren, Allgemeinheit z. B. eines soziologischen Ritualbegriffs zumindest als letztlich unwesentlich, unbeachtlich unbeachtet zu lassen — allerdings würde man da doch zuviel erwarten, würde man von den Repräsentanten solcher „Verallgemeinerungen“, d. h. der Repräsentanten solcher Herstellung letztlich zwangsläufig unverbindlicher Verbindungen zu „eigentlichen“, bedeutsamen, weil aus Philosopho, Soziologie, Rhetorik oder sonstwo übernommenen Allgemeinbegriffen eine Beachtung überhaupt dieser von der deutschen Philosophie des Idealismus formulierten Natur des Kunstwerks erwarten, soviel Reflexion ist keine Voraussetzung des Ausprobierens der, wie auch immer und wie unzulänglich auch immer „begründeten“ Anwendbarkeit von allgemeinen Sätzen „fremder“ Disziplinen auf Musik einer bestimmten Zeit oder bestimmten Funktion.

Der Choral ist eine andere Art der Aussprache der hl. Texte, der Choral setzt den Text um — in was? —, der Choral ist rituelle Musik (dazu kann man M. Webers Erklärungen sehr schön brauchen, ohne viel über die Musik selbst sagen zu müssen); der Choral ist eigentlich gar keine Musik, er ist Theologie in Tönen ... Nein, alles das sagt Augustin nicht, er sagt, daß die Musik der Liturgie Musik ist, daß aber der Hörer sich der eigenständigen Wirkung dieser Kunst so bedienen muß, daß er sie nie als Kunst an sich hört. Augustin jedenfalls verlangt damit von jedem Hörer, daß er mit der liturgischen Musik als Kunst umzugehen lernt. Daß das geht, ist einmal ein Wunder, das darin besteht, daß Musik irgendwelche Beziehungen zu den Seelenzuständen hat — sozusagen eine Kapitulation gegenüber dem Widerspruch der Wirklichkeit zu Buch VI von *De musica* —, daß sie schön ist, und daß jeder Mensch damit verantwortlich umgehen soll und kann, wenn er nicht sündigen will.

Damit ist nichts zur Form von Musik gesagt, gesagt wird nur etwas zur Aufgabe und zur notwendigen Bewußtheit des Hörens: Die Wirkung der Musik, unsagbar, aber vorhanden, muß von jedem Hörer so genutzt werden, daß er den Sinn der gesungenen Texte intensiver erlebt. Das sagt Augustin. Auch wenn Augustin nicht nur damit, aber auch damit klar macht, daß eine wissenschaftliche Untersuchung von Musik an sich, eine Disziplin wie Musikwissenschaft von seiner Sicht aus überflüssig, ja schädlich und sündhaft wäre, setzte man sie nicht zur Erkenntnis des

menschlichen Wesens in Bezug zur Fähigkeit, nach oben zu schauen, ein, so kann man, auch in neuerer Auffassung von „reiner“ Wissenschaft aus seiner Vorgabe auch entnehmen, daß Musik dominant als Musik zu untersuchen ist, daß sie absolut eigene Wirkungs-faktoren hat, daß sie eine vollkommen eigenständige Art menschlicher Kommunikation ist (diese Formulierung entspricht dem Konzept, daß Musik in der Liturgie dem „fremden“ Herzen das mitteilt, was im eigenen Herzen ist).

Natürlich kann man die Ritualität des Chorals erörtern, hat damit aber nichts darüber ausgesagt, wie diese Musik „funktioniert“, nämlich als rationale Antwort von Musik auf die Forderung, auf verschiedener Höhe des Kunstaufwands auf Forderungen der Vertonung von Prosatexten angemessen zu reagieren — mit ihren eigenen Mitteln! —, aber auch auf die Forderung, Musik zu sein, um die musikspezifischen Wirkungen hervorzubringen, und darin auch eine Reaktion auf die Forderung, als reiner Jubilus eben den Jubel des Herzens auszudrücken, des Jubels, der der Worte nicht mehr fähig ist (so deutet jedenfalls Amalar, in Übereinstimmung mit der Tatsache großer Melismen, nicht selten auf Wörter wie *alleluia*).

Vielleicht können diese nur andeutenden Bemerkungen erklären oder wenigstens rechtfertigen, daß im vorliegenden Beitrag die individuelle Melodie, natürlich auch in ihrem Bezug zu fester, weniger fester Formelhaftigkeit, zu einem tonarttypischen Formelarsenal, aber auch als, vielleicht nur stellenweise, nicht formelhaftes musikalisches Kunstwerk im Vordergrund steht, und zwar betont hinsichtlich der Relation der beiden Überlieferungen des römischen Chorals.

Im Mittelpunkt steht also die musikalische Form der Melodien, ihre Natur als musikalisches Kunstwerk — und wer wollte behaupten können, daß auch jede Formel, ja auch jede vollständig formelhafte Melodie kein musikalisches Kunstwerk sein kann oder darf? Die Melodien sind in einer Form überliefert, durchweg so eindeutig, daß man sie als ästhetische Objekte — natürlich in Bezug auf die Forderung von Augustin, daß die Musik nicht an sich dominant sein darf, ein Rahmen, keine spezifische Vorschrift — sehen muß, will man eben eine Wissenschaft von Musik auf sie anwenden.

Wenn dabei die auch hier notwendige und mögliche Abstraktion z. B. von Stilmerkmalen der Melodiebildung (noch) nur im Ansatz von tentativen Hinweisen auf jeweils allgemeinere Kriterien am Beispiel von Einzelmelodien oder Melodietypen geleistet werden kann, liegt dies daran, daß die dafür notwendigen Vorarbeiten nicht geleistet sind und hier auch noch nicht geleistet werden konnten — vor allem deshalb, weil es auch darum ging, einer bestimmten Deutung der Relation beider Fassungen zueinander zu widersprechen bzw. wenigstens auf erhebliche Probleme solcher Thesen hinzuweisen, wenn man die Melodien jeweils als Einheiten versteht — und als solche sind sie ja auch gehört worden, haben offenbar viele Menschen so beeindruckt, daß „das“ Mittelalter von *chanter une messe* sprechen konnte, also, wohl in deutlichem Verstoß gegen das Gebot Augustins, vor allem die Musik der Messe als wesentliches Erscheinungsmerkmal (miß)verstanden hat. Die Wiederholung von Einsprüchen gegen „genetische“ Thesen, übrigens jeder „Richtung“, bei jeder im Einzelnen angesprochenen Melodie ist also kein Ausdruck besonderer Langweiligkeit des Verfahrens, sondern Ergebnis der verfügbaren Möglichkeiten.

Vielleicht könnte man ja Definitionen von *Ritualität*, *rituellen Handlungen* etc. im Allgemeinen auch auf den Unterschied der beiden Fassungen anwenden wollen, vielleicht ist der Schöpfer

### 2.3 Varianten in Greg und ihre Nähe zu AR

Methodisch dürfte ein Postulat nicht ganz unsinnig sein, dessen Befolgung aber erhebliche Schwierigkeiten aufweist: Die Aufstellung einer objektiven Klassifizierung von Unterschieden der Melodiebildung in Altrömischer und Gregorianischer Fassung. Daß hierzu statistisch aufwendige Arbeit eine wesentliche Voraussetzung darstellt, ist klar, daß auch weitere Anstrengung notwendig ist, über Grade von Verwandtschaft u. ä. zu entscheiden bzw. überhaupt eine solche Graduierung aufzustellen, dürfte auch klar sein; daß bei dem Vorliegen einer Gleichheit z. B. der tonräumlichen Dispositionen, z. B. die Art der Folge von jeweiligen Extremtönen, eine solche Klassifizierungsarbeit vor allem einer minutiösen Bewertung der Melodik auf der Ebene — Guidos Sprachgebrauch angewandt — auch der *neumae syllabaeque* notwendig macht, erscheint ebenfalls einleuchtend.

Das große Problem, das sich einer solchen Arbeit stellt, beruht darin, daß die rhyth-

---

von Melodien in AR ein Sender, der ganz andere Empfänger rituell bedient, als der von Greg, vielleicht ist die stärkere Markantheit der Formen in Greg Ergebnis einer auf zu weitgehender musikalischer Formhaftigkeit gerichteten Reduktion „des“ Ritualen zugunsten einer Autonomisierung des Bestandteils der Musik, wogegen der vielleicht vornehmlich an Priester gerichtete Choral von AR das arabeskenhaft Unverbindliche von Musik im Ritus betont, eben weil er auf andere Empfänger gerichtet ist, vielleicht liegt ja bei der Rezeption des Römischen Chorals im Frankenreich ein Mißverständnis vor, bezeugt durch die (angebliche) Hörweise Karls d. Gr., der die Musik als solche gehört haben könnte, wer weiß, was man da noch an tiefersinnigen Spekulationen anwenden wollte.

Wenn hier solche Verallgemeinerungen auch nicht im Ansatz durchgeführt werden, liegt das nicht nur an der Einfalt des Verf., sondern wesentlich an der Überzeugung, daß auch das ästhetische Objekt *Choral* musikalische Kunst ist, die als solche das eigentliche Objekt einer mit Musik befaßten Disziplin ist, daß also der Versuch, die erkennbare und auch erlebbare Dynamik der Bewegung im Tonraum, manifest z. B. in den verschiedenen Arten, einen initialen Aufstieg zu gestalten, als Ausholen, Schwungnehmen, etc., neben dem Ausweis von tonalen und tonräumlichen Gesamtdispositionen, von „Symmetrien“ und anderen erkennbaren, und vielleicht sogar noch erlebbaren Merkmalen der musikalischen Form als eigentliche Aufgabe einer Befassung mit dem Choral verstanden wird. So angenehm und tief auch die Versuche einer Aufwertung der scheinbaren Primitivität des eigentlichen Objekts von Musikwissenschaft auch sein mögen — angenehm, weil die Frage nach ästhetischen Begründungen der Form, wie sie überliefert ist, erheblich mühseliger anzugehen ist, als scheinbare Anbindungen an „hohe“ Philosophie —, hier wird genau diese Primitivität, die Konzentration auf die musikalische Form als eigentliche Aufgabenstellung verstanden. Dies und die Achtung von dem historischen Erbe der Musik des Chorals als Musik, als erstes großes Repertoire abendländisch, lateinischer Musiktradition, war hier der Anlaß, sich auf die Musik im Rahmen der angesprochenen Theorien zu konzentrieren und nach ihren inneren Beweggründen (im Sinne des Wortes) zu fragen. Ganz unreflektiert einfältig ist also diese Konzentration nicht.

muslose Notation der Altrömischen Fassung keine klare a priori Entscheidung darüber zuläßt, was etwa ornamentale, was strukturell wesentliche Töne sind, denn die Altrömischen Melodien erscheinen trivialerweise als Tonfolgen der rationalen Notationsstufe entsprechend<sup>40</sup>.

Als ein notwendiges Hilfsmittel, um diese grundsätzliche Schwierigkeit zu überwinden, um überhaupt Aussagen machen zu können, um nicht nur einfach Unterschiede und Übereinstimmungen als solche zu konstatieren, sondern sie auch noch zu deuten, zu bewerten, ist unter den angesprochenen Bedingungen der Einsatz menschlicher Intuition, der Abstraktionsfähigkeit bei Überblicken größerer Mengen von gleichartigen Erscheinungen unabdingbar. Ein Beispiel dafür sind die Versuche, den Unterschied der beiden Fassungen aus dem Vergleich einzelner Melodien oder Melodiegruppen, Gattungen etc. zu abstrahieren; und man wird nicht sagen können, daß diese, unabdingbare, Methode bisher nur zu Unsinn geführt hat, auch wenn sie oft genug mit vagen, dem Funktionieren der Umgangssprache vergleichbaren Formulierungen arbeiten muß. Daß die Gregorianische Fassung etwas, was man intuitiv eben als Konturiertheit, Geformtheit o. ä. bezeichnen kann, besitzt, und was sie gegenüber der Altrömischen Fassung als stärker geregelt, deutlich z. B. in der Ökonomie der Extremtöne, oder auch hinsichtlich der Vermeidung von ornamentalen Umspielungen zugunsten eher motivischer Bildungen, besonders deutlich in Offertorien, erscheinen läßt, kann als brauchbares Ergebnis dieser Arbeiten angesehen werden.

Nun erweitert Pfisterer, *ib.*, S. 117 f., den Vergleich auf Varianten der Gregorianischen Fassung<sup>41</sup>:

---

<sup>40</sup>A priori Entscheidungen über die gemeinte Rhythmik allein aus der Neumengestalt, der Abtrennung von Tongruppen in Ligaturen also der graphischen Gruppenbildung erscheinen angesichts der manchmal doch recht überraschenden Angabe der klar rhythmischen Schriften nicht möglich. Und das lassen diese Schriften schon andeutungsweise erkennen: Was sind strukturell herausgehobene Töne; aber auch da bleiben erhebliche Fragen, z. B. wenn ein deutlich als lokales oder sogar globales Maximum herausgehobener Extremton nicht, wie zu erwarten, lang, sondern kurz bezeichnet wird, obwohl die Gregorianische Fassung mit ihrer Ökonomie im Umgang mit Extremtönen erwarten ließe, daß solche Maxima oder auch Minima (ganz im Sinne eines Graphen gedacht) eben hervorgehobene Ereignisse sind: Offenbar war die angesprochene Ökonomie auch rhythmisch ein wesentlicher Formfaktor, d. h. *kurze* Extremtöne sind nicht notwendig für übergeordnete Linien als irrelevant anzusehen; gerade die Ökonomie ihrer Verwendung widerspricht einer solchen a priori Voraussetzung.

<sup>41</sup>Wesentlich sind hier, vor allem hinsichtlich Vorschlägen für die Klassifizierung von Varianten, die Beiträge von D. G. Hughes (nicht zu verwechseln mit einem anderen gleichen Namens!), in *JAMS* 40, 1987, S. 398 ff., und davor in den *Actes du XIIIe congres ...* 1986. Hughes ist der einzige, der frühzeitig auf die Albernheit hingewiesen hat, jede Variante, sei sie noch so leicht erklärbar durch „normale“ Entscheidungsvorgänge von Sängern gleich als Beweis für *oral tradition* Vagheit zu interpretieren; es wäre angenehm gewesen, wenn auch Emma Hornby davon Kenntnis genommen hätte.

Melodievarianten Gregorianischer Melodien werden mit der Altrömischen verglichen, um daraus dann ableiten zu können, daß die Gregorianische Fassung die Urfassung, die Altrömische die daraus abgeleitete sein müsse. Wenn eine solche Beobachtung allerdings nur an einem einzigen Ruf des All. *Ostende* gemacht wird, also nur dieses kleine Melodiestück als Grundlage einer so weitreichenden Hypothese genutzt wird, scheint die oben angesprochene Notwendigkeit statistischer Begründung doch ein wenig zu sehr strapaziert, insbesondere, wenn die Beobachtungen sich auf Formulierungen beschränken wie — zum Unterschied von Variante und üblicher Fassung im Gregorianischen —: ... *so ist die nordfranzösische Fassung neben dem zu erwartenden Ausfall der Quilismata durch Auffüllung von Abwärtssprüngen und zusätzlichen Umspielungen charakterisiert. ...*, bzw. — zur Parallelität von Variante und Altrömischer Fassung —: *Vergleicht man andererseits den nordfranzösischen Extrempunkt (D) mit der römischen Fassung (E), so ergeben sich stellenweise tongenaue Übereinstimmungen bzw. geringfügige Differenzen (z. B. Tonwiederholungen), größere Abweichungen betreffend nur die erste und dritte Silbe.*

Man wird dies als charakterisierende und erklärende Abstraktion als Grundlage derart weitreichender Behauptungen nicht akzeptieren können; es wird, nicht einmal eingehend, einfach konstatiert: Angesichts eines für beide Fassungen identischen Gerüsts bleiben nämlich für bestimmte Ornamentierungen kaum genügend Freiheitsgrade, um nicht solche gelegentlichen Übereinstimmungen als zufällig bzw. eben der Natur derartiger Gesangspraxis geschuldet. Z. B. erfährt man aus Pfisterers etwas zu dürftiger „Zusammenfassung“ nicht, daß der Schluß der Varianten genau den Schlüssen der — vielleicht — in das Grad. *Gloriosus* eingeschobenen „reimenden“ Melismen bzw. Binnenjubili entspricht, und zwar gestaltmäßig identisch, wenn auch auf anderer Tonlage. Beachtet man weiter, daß diese Einschübe klar tonale Funktion haben, so kann man zumindest die Frage stellen, ob nicht auch die Varianten, die Pfisterer dankenswerter Weise — auch Schlager macht darauf aufmerksam — zusammenstellt, von der Altrömischen Version gewisse Unterschiede trennt, die die Folgerung Pfisterers inadäquat erscheinen lassen: Gänzlich ohne Bewertung von Übereinstimmungen und Unterschieden in Hinblick auf die Gesamtanlage, die tonale Disposition etc., scheint eine solche Hypothese ohne jede akzeptable Begründung. Vielleicht ist schon eine etwas eingehendere Betrachtung der kleinen Melodie nicht ganz wertlos, um gewisse Erkenntnisse über solche Relationen zu erhalten<sup>42</sup>.

<sup>42</sup>Daß Pfisterer den Rationalisierungsvorgang, der mit der, noch „vorrational“ begonnenen Durchsetzung des Achttonarten„dogmas“ beginnt, für choralgeschichtlich weitgehend irrelevant hält, ergibt sich wohl aus seiner Verbundenheit mit älteren Thesen — und die Vorstellung, daß die Altrömische Fassung eine dann aber stark durch „Zersingen“ veränderte Gregorianische Fassung sein könnte, könnte brauchbar erscheinen — aus der Sicht dieser Vorentscheidung; allerdings nicht in Hinblick auf die von Pfisterer angegebenen Beispiele — z. B. wäre die Relation der Versionen des bekannten Offertorium *Vir erat* mit seinen zahlreichen „motivisch gearbeiteten“ Stellen, die einen erstaunlichen Grad an entsprechender Gestaltungsfähigkeit, übergeordnete Linien „aus“ transponierten Motivwiederholungen u. ä., zeigen, in beiden Fassungen durchaus geeignet, hier eine solche Entwicklungsrelation nahezulegen: Was AR (angeblich) aus den klaren

Die Frage ist also, ob die Varianten der Gregorianischen Fassung<sup>43</sup> so verschieden sind, daß sie die Altrömische Fassung sozusagen als eine der möglichen Varianten sehen lassen, sie als eine der für die Überlieferung von Greg gegebenen Variantenbreite mögliche Form — schon aus den angeführten Beispielen eine unhaltbare Annahme<sup>44</sup> —, oder ob es gemeinsame Merkmale gibt, die die Gregorianischen Fassungen alle von der Altrömischen unterscheiden lassen; daß es diese gibt, ist schon aus Pfisterers Bemerkungen ersichtlich, daß nämlich die Anfangssilben in den Gregorianischen Fassungen identisch sind, nicht mit der Altrömischen Fassung. Klar ist, daß alle Fassungen das gleiche Gerüst haben — wenn die Melodien denn überhaupt parallel sind —, was durch die jeweils erreichten Extremtöne an jeweils gleichen oder vergleichbaren Stellen von vornherein klar ist. Solche „Gleichheit“ wurde aber noch nie bestritten, kann vor allem über auch noch genetische Relationen gar nichts aussagen.

Wenn dabei ein Merkmal der Gregorianischen Stilistik festzustellen ist, wird daraus klar, daß hier ein signifikanter Unterschied bestehen muß. Die Identität der Anfänge aller Gregorianischen Fassungen zeigt wieder das Merkmal der Ökonomie von Extremtönen (eine „Partitur“ der Varianten findet man unten): Der erste Hochtton *c* wird in allen Gregorianischen Fassungen erst auf der zweiten Silbe und dann mit einem erheblichen Anlauf erreicht, wogegen die Altrömische Fassung sofort zu diesem Hochtton aufsteigt, so daß die weiterführende Melodik nur als Umspielung erscheint; hier gibt es also einen nicht ganz beliebigen Unterschied, der den Unterschied zwischen allen Gregorianischen Varianten und der Altrömischen Fassung hinsichtlich des Anfangstons, *F*, der Subton der Tonika *G*, mit der AR beginnt, ebenfalls als wohl nicht einfach unbeachtlich erscheinen läßt: Die Gregorianische Fassung nutzt mit diesem subtonalen Anfang die tonräumliche Dynamik in ganz anderer Weise als die auf Umspielung gerichtete Altrömische Fassung; das Gerüst von Tonika und Rezitationston wird von Anfang an auch tonal charakterisiert durch den Ton vor der Tonika; klar ist auch, daß der tonräumliche Rahmen des initialen Aufstiegs durch diese „Erweiterung“ eben als Aufstieg deutlicher wird; solche Effekte können nicht einfach als irrelevante Zufälle unbeachtet gelassen werden.

---

Gregorianischen Formteilen „macht“, ist so absurd, daß sich hier aber schon wieder die Frage stellt, wie ein solcher „Zersingungsvorgang“ überhaupt vorstellbar sein kann, d. h. daß die Fassung von Greg auch wieder als sekundäre „Symmetrisierung“ einer ungeordneten Melodie erscheinen kann; Näheres kann man dazu aus Verf. *Die degeneres Introitus Reginos HeiDok* 2007, S. 754 ff. erfahren.

<sup>43</sup>Dabei bedeuten im anschließenden Beispiel *Var. 1* die Variante in Schlagers krit. Ap. zu *MMM VII*, S. 638, *Tepl E 1, Var. 2* ib. *Oxford Bodl. Rawl. C 892* und *Var. 3* Pfisterers *Extrembeispiel D*; die anderen Bezeichnungen sind klar.

<sup>44</sup>Zumal die zeitliche und ästhetisch inhaltliche Bestimmung jeder Variante in Greg als mögliche und bewußte Veränderung zu überprüfen wäre. Und man sollte auch die Beobachtung nicht ganz unbeachtet lassen, daß bzw. wenn Metz und St. Gallen hier identisch überliefern — dann sind später überlieferte Varianten vielleicht doch auch später geschaffene und zu begründende Varianten, das kann es gegeben haben.

Bemerkenswert ist auch die dritte Silbe: Die Gregorianischen Fassungen sind identisch hinsichtlich der Betonung des erreichten Hochttons — in Greg begegnet hier zum erstenmal in der Melodie, wie sie St. Gallen und Metz überliefern, ein Sprung, vorher gibt es nur skalisch diatonische Bewegungen, während AR nur weiter umspielt — das Auslassen eines Quilisma in den drei Varianten von Greg ist auch von der Verfügbarkeit der Neume bzw. ihres Bezeichneten abhängig; ebenfalls ein bemerkenswerter Unterschied zwischen allen Gregorianischen und der Altrömischen Fassung: Die Art, wie der allen Versionen gemeinsame Höchstton, *d*, erreicht wird, ist signifikant verschieden. Es ist doch deutlich zu erleben, wie in allen Gregorianischen Fassungen das Initium in silbischen Einheiten dynamisch gestaltet wird: Zunächst Aufstieg nur von dem Subton zum Superton, von *F* zu *a*, auf der zweiten Silbe folgt das erste, ersichtlich nur sozusagen vorübergehende Berühren des Tubatons — in St. Gallen gedehnt, in Laon kurz —, dann erst mit der dritten Silbe ist dieser hohe Strukturton erreicht und wird rezitationsartig betont; erst dann, und zwar als Vorbereitung des Abstiegs, als effektvoller nach oben überbietender Anfang der Rückkehr zur Kadenz auf der Tonika, folgt in der vierten Silbe der höchste Ton des gesamten Jubilus:

Diese Disposition ist auch der AR eigen, die Gregorianischen Varianten gestalten aber alle diesen übergeordneten Ablauf klar in aufeinanderbezogenen, die Dynamik der Bewegung im Tonraum zwischen den wesentlichen Strukturtonen nutzenden *neumae*. Ganz kann man derartige musikalische Kompositionsgründe nicht zugunsten vager, allgemeiner, höchstgradig unspezifischer Bemerkungen über Unterschiede und Parallelen übersehen: Viermal erscheint der Ton *c* repetiert in St. Gallen und Metz bevor der Höchstton erreicht wird, das ist doch kein Zufall, sondern bewußte Gestaltung.

Der Abstieg von diesem Höchstton zur Tonika, Abschluß des ersten Teils, der „texttragenden“ Partie<sup>45</sup>, ist in allen Fassungen identisch, also Merkmal des gemeinsamen Ursprungs. Alle Gregorianischen Fassungen haben aber zwei Merkmale gemeinsam: Terzsprung nach dem *cdc*, nach dem Torculus um den Höchstton, wogegen AR mit *climaci* arbeitet, in einer, durchaus auch Gregorianischen Ausgleichsmelodik; von daher wäre die Altrömische Version also nicht besonders herausgehoben. Auch eine Ausfüllung einer Terz mag nicht besonders aufregend sein; wenn aber alle Gregorianischen Varianten dieses Merkmal besitzen, muß doch gefragt werden, warum dies so ist. Daß man auf solche Fragen durchaus eine Antwort geben kann, das zeigt der Abschluß: Alle Gregorianischen Fassungen schließen mit betontem Pressus, also mit der Wendung *aaG*; auf diese kommt es den Komponisten an, daher der Terzsprung: Der Abschluß als *pressus*-Bewegung wird in einer Weise betont, die der Altrömischen Fassung völlig unbekannt ist. Daß dies also ein Merkmal sein dürfte, das alle Gregorianischen Fassungen deutlich von der Altrömischen unterscheidet, ist wohl nicht leicht zu bestreiten — und auch ein Hinweis darauf, daß man nicht alle melodischen Merkmale wie Terzsprünge als nebensächlich ansehen sollte: Die Gregorianische Fassung hat etwas „Komponiertes“. Und warum kennt keine

<sup>45</sup>Zu Pfisterers Typologie der Jubili in Meßalleluias vgl. Verf. Teil I dieses Beitrags, S. 405 ff.; so ganz überzeugend erscheint die Patentlösung auch nicht.

der Varianten den *torculus aha*, den AR auf die erste Silbe setzt? Die Frage darf wohl ebenso gestellt werden wie die, warum eben AR, wenn schon — angeblich — von Greg abstammend schon auf der ersten Silbe den Hochton erreicht — solche Unterschiede können doch nicht einfach ignoriert werden, nur weil sie nicht in die These passen (was man als „lässliche“ Variante ansehen könnte, ist die Anbindung der Melodie der zweiten Silbe an die vorausgehende; hier dürfte kein wesentlicher Unterschied der Varianten in Greg bestehen).

In der folgenden *neuma* könnte tatsächlich eine Parallele von *Var. 3* zu der von AR bestehen: Während alle anderen Gregorianischen Fassungen den Tiefstton durch Sprung erreichen, *c - GF*, gleichen AR und diese Gregorianische Variante diesen Abstand aus; einige Gregorianische Fassungen betonen dabei den hohen Ausgangston besonders, was weder die normale Gregorianische Fassung noch die Altrömische tun. Betrachtet man jedoch den Abschluß dieser *neuma*, wird klar, daß die Gregorianischen Varianten hier eine Interpretation der Vorgabe leisten, die ausweislich der rhythmischen Angaben von St. Gallen nicht willkürlich ist: Sie setzen auch hier einen *pressus*, betonen den Schluß auf dem Subton, *F*, also nicht nur durch Längung — St. Gallen in der Normalfassung<sup>46</sup> mit beiden Schlußtönen —, sondern noch durch eine Kadenzformel, die die Altrömische Fassung nicht kennt. Man muß hier wohl von tonalen Gründen sprechen, von einem durch das Denken bestimmten Umformen sprechen, das die Schlußtöne von Abschnitten zu Trägern von Korrespondenzen zwischen den Abschnitten macht, wie dies auch Guido im 15. Kapitel des *Micrologus* explizit macht. Auch hier also läßt sich die Gregorianik von der Altrömischen Fassung insgesamt unterscheiden.

Dies wird beim Gesamtschluß wieder besonders deutlich: Die Altrömische Fassung gestaltet ihn allein durch die Wiederholung des „*climacofizierten*“ *pes*, wogegen alle Gregorianischen Fassungen eine charakteristische, wie gesagt auch den „reimenden“ Binnenjubili des angesprochenen Graduale *Gloriosus* eigene, Schlußwendung verwenden, die in *Var. 3* sogar eine deutliche Korrespondenz zur vorausgehenden *neuma* herstellt. Dem subtonalen „Halbschluß“ der vorausgehenden *neuma* wird jetzt als dynamisches Ereignis die Kadenz auf der Tonika sozusagen entgegengestellt; daß, vor allem Greg, der Choral eine Parallele zum „weltlichen“, und späteren, *ouvert-clos*-Prinzip kennt, ist nicht zu bestreiten. Wie bei den besonders für Greg charakteristischen Initialbewegungen von der Lage der Tonika her, könnte auch in solchen Dispositionen, die etwas wie tonale Spannungen als Formfaktor der Kadenztöne nutzen, ein Greg in besonderem Maße charakterisierendes Merkmal zu finden sein.

Von dieser Form weiß die Altrömische Version nichts. Sie „verdirbt“ sozusagen auch den in allen Gregorianischen Varianten betonten Sprung, *G - c*, den nur *Var. 1* in einem *pes* partiell ausfüllt, die allerdings durch Vermeidung des Halbtonschritts *G - hc* auch der Gregorianischen Fassung insgesamt wieder entspricht: *Ghac* in der Altrömischen Fassung gleicht den Sprung völlig aus, was hier ausweislich der Gregorianischen Varianten

<sup>46</sup>Daß man so sprechen kann, wird auch durch Chartres gerechtfertigt. Eine Abwägung der Gewichtigkeit von Varianten in Greg dürfte auch nicht unwichtig sein.

nicht gewollt ist. Auch dies kann durchaus tonale Gründe haben, wobei *tonal* auch im Sinne entsprechender Effekte gemeint ist: Die Zweiteiligkeit wird besonders in *Var. 3* herausgehoben, vielleicht in bewußter Korrespondenz zur vorausgehenden *neuma*: Der Abstieg *chaG* ist jetzt nicht Weg zum „Halbschluß“ auf *F*, sondern erster Ansatz zum Schluß auf der Tonika, diese wird durch ihr zweimaliges Erreichen als Tonika betont, das tonal korrekte Abschließen ist ein Ereignis, das als Effekt für den Hörer komponiert wird, dafür stehen nicht nur charakteristische Schlußformeln zur Verfügung, sondern auch die Möglichkeiten der Vorbereitung, der Einleitung von Kadenz. Und daß der Choral etwas wie Gesamtdispositionen kennt, wird jedem Hörer unüberhörbar sein; kein strikt rationales Kriterium, aber eines der Gestalterkennung und musikalischen Musterbildung.

Obwohl der Abstieg in dieser Schlußneuma in ihren beiden Teilen identisch ist, *c – G*, ist doch beachtenswert, daß keine der Gregorianischen Varianten diese beiden Teile gleich gestaltet, hier ist ein deutlicher Kontrast gemeint, den man nicht einfach durch undifferenzierte Einbeziehung der Altrömischen Fassung in die Gregorianischen Varianten als nicht grundsätzlich verschiedene Variante ignorieren kann.

Auch insofern lassen sich die Gregorianischen Varianten durchaus sozusagen als Interpretationen der Gregorianischen üblichen Version erklären, sie bleiben im Stil (eine Behauptung, die natürlich wesentlich noch von Statistiken abhängt, und von einer rationalen Bestimmung von Stilkriterien) — natürlich kommt man ohne Angabe auch ästhetischer Gründe kaum aus. Dabei ist allerdings zu beachten, daß die jeweiligen Gemeinsamkeiten der Formgebung gegenüber der Altrömischen Fassung auch rein gestaltemäßig feststellbar sind, d. h. rationale Merkmale haben. Über reines Konstatieren hinaus erscheint daher der Versuch des Ansatzes einer inneren Erklärung nicht abwegig. Wie bereits gesagt, hat auch der Gregorianische Choral einen gewissen Anspruch als musikalische Kunst (vgl. hierzu auch Anhang 2) und nicht nur Objekt von Statistik wahrgenommen zu werden — aber auch hinsichtlich dieser Methode läßt die Vorgehensweise von Pfisterer keine Beachtung oder gar Ergebnisse erkennen:

Ein so kleiner Notentext ist natürlich nicht fähig, auch nur ansatzweise ausreichende Argumente für eine Klassifikation von Varianten, Unterschieden und gelegentlichen Gleichheiten liefern zu können; was der Hinweis auf das Melodistück zeigen kann, ist der Umstand, daß *Alleluia iubili*, also insbesondere die reinen Melismen eine entsprechende Produktivität, d. h. hier kompositorische Eingriffsmöglichkeit, besessen haben könnten, wie die Gattung insgesamt; gerade in Melismen könnten bestimmte ästhetische Vorstellungen ihren Ausdruck gefunden haben, nicht nur in Form von Tropen — übrigens, daß dies nicht auch rein mündlich komponiert worden sein kann, ist angesichts der insgesamt doch sehr großen Stabilität der Melodien nicht zu folgern; die *cantilenae magistri* waren hochspezialisierte, mit sonstigem Wissen und sonstiger Ablenkung weitgehend unbelastete und gedrückte Fachleute — Wissen um syntaktische Strukturen des lateinischen Textes ist zu erwarten, vor allem von den *cantores nobilissimi* Aurelians, dessen Ausführungen die Bedeutung des Textes für den *cantor* belegen — (zitiert wird der Anfang des *All. Dominus dixit*):

Var. 3

AR

G: Var. 2

G: Var. 1

G: Normal

Al- le- lu- ia

Insofern kann kaum akzeptiert werden, daß die von Pfisterer angeführten Beispiele auch nur ansatzweise einen Grund für die Arbeitshypothese geben könnten, die Altrömische Fassung sei eine Weiterentwicklung der Gregorianischen; daß eine solche Interpretation als eine Art „Zersingen“ oder gar Verfall<sup>47</sup>, nicht undenkbar erscheinen kann, solange man nicht erhebliche Mengen an vergleichbaren Parallelen eingehend untersucht, soll hier nicht bestritten werden, nur die Argumente von Pfisterer erscheinen auch nur als erste Anregung zu einer solchen Vorstellung wenig geeignet — allein schon die grundsätzlich verschiedene Art der Schlußbildungen verbietet eine solche einfache Erklärung<sup>48</sup>, die zudem die Kategorie *Zersingen* erst einmal näher klassifizieren müßte —: Die Vorstellung, daß die Gestalt der einzelnen *neumae* und *syllabae* — wieder in Guidos Terminologie — irrelevant sei, daß eine detaillierte Betrachtung der melodischen Gestalt einzelner Melodien in der Gregorianik von vornherein überflüssig sei, weil diese Musik keine Forment-

<sup>47</sup>Und die Vertreter dieser These müssen wenigstens in Betracht ziehen, daß die tonale Ordnung, die Systematik der acht Kirchentöne nur im Frankenreich formuliert wurde; der *Verfall* muß also erhebliche Ausmaße haben.

<sup>48</sup>Der Umstand, daß die Varianten 2 und 3 in der ersten Neumengruppe des Jubilus parallele Kadenzbildungen aufweisen, zeigt die grundsätzliche Unterschiedenheit aller Varianten von Greg gegenüber AR, denn die beiden Varianten gestalten hier eindeutig eine Binnenkadenz, als wohl sekundäre Interpretation bzw. Redaktion. Übrigens wird man sich nicht immer gegen die Möglichkeit von Schreibfehlern aussprechen können, der Schluß von Var. 1 macht gewisse Probleme, weil alle anderen den typischen Schluß aufweisen, der Gregorianische Allgemeinheit beanspruchen kann.

scheidung, keine Komposition als bewußten Formakt eines schöpferischen *cantoris* kennen könne, daß die überlieferte Gestalt irgendeine Gestalt sei, deren einzelne Bestandteile beliebige Form hätten, ist ersichtlich keine adäquate Methode, wie dies nicht nur Guido und ansatzweise auch Oddo formulieren, sondern wie die Erfahrung mit dieser Musik zeigt. Eine viel zu vage, undifferenzierte Betrachtungsweise dieser Kunst (etwa, wenn man an „Symmetrien“ denkt), ja das Absprechen von Kunstwert, führt zwangsläufig zur Unfähigkeit, signifikante Merkmale und damit Unterschiede erkennen zu können. Man muß daher auch Varianten nicht als zufällige Ausführungsmöglichkeiten ansehen, sondern als potentiell bewußte, kompositorische Entscheidungen, auch wenn ein solcher methodischer Ansatz grundsätzliche Probleme bietet; es besteht aber kein Grund, alle Varianten nicht als gewollte Veränderungen, Anpassungen o. ä. aufzufassen, und sich damit der Aufgabe des Versuchs von detaillierten, auf Repertoirekenntnissen beruhenden Verstehens des möglichen Sinnes solcher Variantenbildungen und damit jeder spezifischen, den Choral als Musik *sui generis* anerkennenden Deutung zu entziehen.

Dagegen bietet die Interpretation einer Ähnlichkeit, die sich auf maximal zwei *neumae* beschränkt, bei Pfisterer keine Methode: Zu begründen wäre zunächst, warum denn die Variantenbildung der *Var. 3* in gleicher Weise zu beurteilen sein sollte, wie die Altrömische Version, d. h. warum auszuschließen sein sollte, daß die Gregorianische übliche Fassung sich nicht aus einer Fassung entwickelt haben darf, die AR wie Greg gemeinsam vorangeht. Man könnte hier anführen, daß der Anfang des reinen Jubilus, also des zweiten Teils des Rufes in der normalen Gregorianischen Fassung einen Quartsprung nach unten aufweist, *cc GaGF*, was in *Var. 1* und *Var. 2* übernommen wird. *Var. 3* und AR dagegen füllen diesen Sprung aus.

Also könnte man die Regel aufstellen, daß Ausfüllung von Sprüngen ein typisches Merkmal späterer Ornamentierung sei, daß also der umgekehrte Weg einer Reduktion nicht üblich sei: Es wird eine charakteristische, einfache Wendung, hier der Sprung, meist oder immer ornamental ausgefüllt. Eine solche Folgerung liegt durchaus nahe: Verzierungen neigen zur Geschwätzigkeit.

Dieses, von Pfisterer aber gar nicht angeführte, Kriterium könnte man dann auch auf die vorletzte *neuma* beziehen, wo *Var. 2*, *Var. 3* und AR wenigstens den ersten Quartsprung durch einen *climacus* ausfüllen; die ganze von Pfisterer angeführte besondere Ähnlichkeit ist damit vor allem auf zwei *climaci* statt Sprung gegründet — denn die Ähnlichkeit zu Anfang des zweiten Teils, Greg, *hc Ga*, die in AR als *hacha G...* erscheint, wird in *Var. 2* und *Var. 3* als Ähnlichkeit relativiert, weil als folgende Töne eine *bistropa* auf dem Tubaton erscheint; d. h. die Autoren dieser Variante scheinen Wert darauf zu legen, hier eine Art von 2. Initium zu setzen, wie es die Meßpsalmodie des 8. Tons ähnlich kennt, was AR nicht tut.

Eine solche interpretierende Veränderung erscheint sinnvoll; die Varianten erscheinen hier als sinnvoller geformt als die normale Fassung. Man kann auch einen weiteren Grund anführen: In der normalen Fassung ist gerade die *neuma*, mit der das reine Melisma beginnt in Bezug auf die vorangehende und die folgende recht kurz ausgefallen, so daß eine

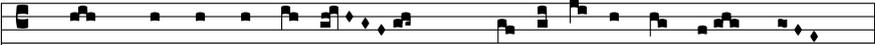
Erweiterung geradezu naheliegt — wenn man überhaupt solche Änderungen für möglich hält, was offenbar besonders auffällig im Alleluia gegeben ist. *Var. 3* bildet dann sogar eine gestaltmäßige Korrespondenz zwischen vorletzter und letzter *neuma*, also den beiden Bestandteilen des reinen Melismas. Auf die rein tonale Relation beider Teile in den Varianten wurde bereits hingewiesen. AR führt dagegen seine üblichen *climaci* aus, die die beiden Teile ähnlich machen — wenn allerdings daraus eine Identität des Anfangs der 1. *neuma* mit dem Schluß der zweiten, also dem Gesamtschluß erscheint, wird der Unterschied hinsichtlich Nutzung tonalen Denkens in den Gregorianischen Fassungen insgesamt und der Altrömischen besonders deutlich; die genannte Entsprechung in AR ist ornamental.

Angesichts der von Pfisterer für unbeachtlich gehaltenen oder nicht bemerkten methodischen Notwendigkeit, nicht nur einfach einzelne Stellen zu vergleichen<sup>49</sup>, sondern auch den Kontext zu betrachten, die Unbrauchbarkeit der kontextfreien Einzeldingbetrachtung, läßt also für die These eines Ursprungs der Altrömischen in der Gregorianischen Fassung — aufgrund eines einzelnen Alleluiarufs, und da nur an zwei Stellen! — nur das,

---

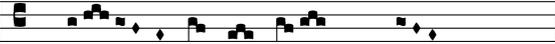
<sup>49</sup>**Weiteres zur engen Parallelität beider Fassungen im Typ des Alleluia *Dominus dixit* und zu einem „Gegenbeispiel“** Wenn man die Melodie noch ein wenig weiter vergleicht, wird deutlich, daß auch unter Berücksichtigung der von Schlager angedeuteten Varianten AR nicht als eine der möglichen Varianten von Greg angesehen werden kann — wobei selbst in diesem, hier nicht zu akzeptierenden, d. h. nur hypothetischen Fall nicht klar ist, warum nicht Greg dann eine Variante von AR sein darf, d. h. nicht kann. Die Melodie wurde hier nach den Angaben von St. Gallen notiert und teilweise gedeutet (wie, kann man leicht aus dem *Graduale Triplex* entnehmen): Und da ist die andere Verteilung des Höchsttons in Greg zu Ende, in AR schon auf dem Akzent *Filius* eben nur noch von der übergeordneten Kontur her vergleichbar. Man mag die Bildung auf *dixit* als belanglose Varianten bewerten, der andere Verlauf auf *meus* dagegen ist nicht vergleichbar. Dies gilt erst recht für das Melisma auf *es*, wo Greg nicht nur tiefer reicht — für Greg typische Umspielung der Tonika, *aF G* —, sondern auch, typisch für die Ökonomie von Greg, nicht (mehr) so hoch; nicht ganz unbeachtenswert ist auch der Umstand, daß Greg den Ton *c* im Melisma auf *es* nur einmal erreicht, was man, angesichts der gemeinsamen Schlußtöne nicht einfach als Sekundverschiebung von AR nach oben erklären kann, zumal wenn man die Bedeutung des jeweiligen Hochtons *b* in Greg beachtet — da hat *c* keine vergleichbare Funktion: *chG abaF G baG aG G* ist als zweifache, für Greg typische, Schlußbildung mit dem Melodieverlauf von AR nicht zu vergleichen. Daß die Melodien bemerkenswert ähnlich sind, bedeutet also nicht mehr, als daß beide Versionen hier der gemeinsamen Vorgabe recht eng folgen — und warum sollten sie dies nicht auch tun dürfen und damit können, ohne daß irgendjemand hier AR als direkte Folge von Greg beweisen könnte. Natürlich kann man den Vergleich noch weiter führen und entsprechende z. Teil erhebliche Unterschiede feststellen, wie z. B. den Verlauf des Melismas auf *hodie* mit seiner mehrfachen Betonung der Tonika in Relation zur Halbkadenz auf Subtonika: *cG aG bG baG aF GF F*, das gibt es in AR nicht, ist aber für das tonale Denken von Greg charakteristisch, und das kann eine sekundäre, eben von tonalem Denken beeinflusste Gestaltung nur von Greg sein, warum nicht:

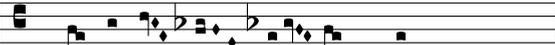
---

AR 

Greg 

Do- mi- nus di- xit ad me: Fi- li- us me- us

AR 

Greg 

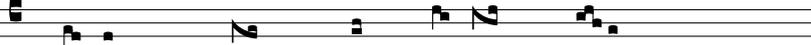
es tu,

AR 

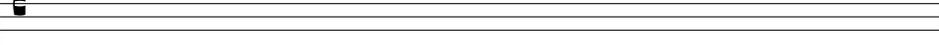
Greg 

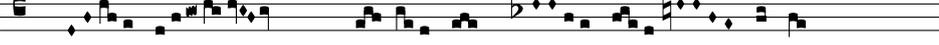
e- go ho-

AR 

Greg 

di- e ge- nu- i te

AR 

Greg 

Das All. *Ostende* hat in AR ein eigenes Schlußmelisma, das eine erweiterte Wiederholung — auch textlich — des Anfangsrufes ist; mit Greg hat diese Wiederholung schon deshalb nichts zu

tun, weil Greg im Schlußjubilus das Alleluia nicht wiederholt; eine Paralleldarstellung erübrigt sich also, dennoch darf man die Frage stellen, ob diese in AR nur im All. *Ostende* auftretende Schlußbildung ein Beweis dafür sein soll, daß AR von Greg abstammt; offensichtlich handelt es sich wohl um eine klar sekundäre Entwicklung, das eigentliche Alleluia, der Typ repräsentiert auch in AR durch das All. *Dixit Dominus* hat eben keinen Greg auch nur von ferne vergleichbaren Schlußjubilus. Zur Unterrichtung des Lesers sei die Melodie der Alleluia-Wiederholung zum Schluß des All. *Ostende* in AR zitiert (das bis auf den Anfang nicht identisch mit dem Anfangsalleluia ist):

Die paarige Partie ist leicht zu erkennen, Gregorianisch ist sie nicht, wie auch die nicht ganz seltenen „rollierenden“ Floskeln; beachten sollte man auch, daß der Anfang, wie schon das All. zu Beginn, mit einer musikalischen „Assonanz“ beginnt. Wer weiß, ob das große Schlußmelisma in Greg, das, allerdings an ganz anderer Stelle, ebenfalls eine auf die Schlußbildung bezogene „symmetrische Wendung aufweist, in der der Wechsel *b/h* eine wesentliche Rolle spielt, die man nicht einfach als inexistent oder irrelevant bewerten sollte, nicht erst eine Zugabe der Redaktion von Greg gewesen sein darf? Ästhetisch motivisch nicht ganz ohne Reiz ist auch der Anfang des Schlußjubilus, *FacaG Fahch chah*, in der die erste *neuma* den Ton *h* ausspart, nicht ohne Sinn. Natürlich ist in den beiden Versionen des Typs des All. *Ostende* bzw. *Dominus dixit* die Parallelität besonders groß, ununterscheidbar allerdings sind die Melodieversionen nicht, und es dürfte methodisch nicht ganz adäquat sein, sich für Einzelbetrachtungen ausschließlich den Anfangsruf auszusuchen und alle andere Beispiele von zwar parallelen, bei weitem aber nicht so nahe Melodieversionen in Greg und AR einfach zu ignorieren; so kann man altneueste Thesen kaum überzeugend als bewiesen darstellen.

Um nur ein einziges, sozusagen zufälliges Beispiel für diese viel häufiger anzutreffende Unterschiedlichkeit bei eindeutig gleicher Kontur anzudeuten, sei hier auf eine Stelle aus dem Off. *Diffusa est gratia* hingewiesen:

The image shows two musical staves comparing AR and Greg chant. Each staff has two lines. The top line is labeled 'AR' and the bottom line 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

First staff: AR and Greg chant for the words "be- ne- di- xit te De- us".

Second staff: AR and Greg chant for the words "in ae- ter- num".

Zu beachten ist zunächst, daß die Wendung auf *aeternum* in Greg einen kurzen, 10 Töne langen, musikalischen „Reim“ zum vorangehenden Abschluß auf *in labiis tuis* aufweist; AR kennt da ebenfalls einen „Reim“, der aber immerhin 21 Töne lang ist (eine Tonwiederholung wird beim ersten Mal ausgelassen), und schon auf *labiis tuis* bzw. *in aeternum* beginnt. Die Vermutung, daß hier AR den vorgegebenen „Reim“ sekundär erweitert haben könnte, liegt nahe, wie auch die korrespondierende Vermutung, daß Greg hier mit dieser „Reduziertheit“ der gemeinsamen Vorgabe näher als AR kommen könnte.

Auch Greg erweist sich hier als bemerkenswert einfach: Das „bewegte“ Rezitativ, sozusagen eine „Auflockerung“ der reinen Tonrepetition durch *torculi* auf *propterea* wie dann auf *dixit te* ist charakteristisch wie auf der gleichen letztgenannten Stelle das sozusagen klassische „bewegte“ Rezitativ in AR. Auch die Konturen sind so vergleichbar, daß die Melodien als parallel zu qualifizieren sind. Man wird auch nicht sagen können, daß hier eine Fassung der anderen ästhetisch eindeutig überlegen sei: Das Erreichen des Höchsttons *d* auf *propterea* in AR ist wesentlich dynamischer als in Greg der Sprung *ac* und danach als offensichtliche Umspielungsverzierung die *torculi* von Greg, die aber natürlich als Aufwandssteigerungen einer in AR erhaltenen einfachen Rezitation gedeutet werden könnten, wollte man unbedingt eine Abstammung einer von der anderen Fassung „nachweisen“ wollen.

Auch die Beschränkung des Tonraums in der zweiten Zeile des Zitats in AR, also das Auftreten des bisherigen Höchsttons *d* erst auf *benedixit te Deus* ist in AR dynamisch, in Greg nur die Wiederholung der Umspielung. In der letzten zitierten Zeile könnte man fragen, ob die „Verschiebung“ der Erreichung des absoluten Höchsttons nicht in Greg ästhetisch, nämlich in Hinblick auf die Lage des Kadenzabstiegs sinnvoller sein könnte als in AR. Einfach ist die Struktur in beiden Fassungen, Rezitation mit Kadenzen und Initien an möglichen Stellen — hier können einzelne Wörter quasi Kadenzen „auslösen“. Sagen zu wollen, welche, ja daß eine Fassung von der anderen abstammen müsse, erscheint unmöglich. Daß überhaupt eine genetische Abstam-

wie gesagt von Pfisterer nicht abstrahierte, Kriterium zu, daß eine Sprünge ausfüllende und ornamentale die Tonzahl vermehrende Version jünger sein muß als die mit weniger Tönen und mit Sprüngen verlaufende Version (was auch konkret schon angesichts der Überlieferungen in Metz, St. Gallen und späteren Fassungen des angesprochenen All. eine hochgradig unpassende Voraussetzung wäre): Die Variante eines skalisch oder anders ausgefüllten Sprungs „muß“ demnach jünger sein, nämlich eine Ornamentierung der einfacheren Version; dies kann man auch sozusagen umgekehrt formulieren: Die einfachere Version, die weniger Töne enthält und auch Sprünge aufweist, muß die ältere Fassung sein, denn Reduktionen auf Kerne oder Gerüste sind für spätere Versionen unüblich; dies wäre immerhin ein überprüfbares Kriterium, was der einfache Verweis auf Gleichheiten und Ungleichheiten nicht bieten kann.

---

mung vorliegen könne, erscheint eher höchst unwahrscheinlich angesichts solcher Relationen: Die Insistenz von Greg auf dem nicht ganz unauffälligen Quartsprung  $c G$  und Ausgleich  $a$ , der auch noch im Folgenden begegnet — *saeculi* — könnte man noch durch die entsprechenden mehrtönigen *climaci* in AR sekundär ornamentiert sehen wollen (oder: warum nicht „umgekehrt“?), z. B. auf *in aeternum*.

Was allerdings auf solche Weise unerklärbar wäre, ist die andere tonale Disposition in AR und Greg, die zumal hinsichtlich des musikalischen „Reims“ erkennbar wird: Greg konzipiert zwei wesentliche Binnenschlüsse „subtonal“, nämlich als Schlüsse auf dem Subton der Tonika,  $F$ . Das kennt AR nicht, hier liegt aber eine großformal zu bewertende Disposition vor. Auf *propterea* — klar ein Einzelwort, das zur syntaktischen Quasieinheit bestimmt wurde, um durch Initium und Kadenz musikalischen Aufwand zu ermöglichen — „kadenziert“ AR wie Greg auf  $a$ , dem „Superton“ der Tonika (ob man den Unterschied auf *benedixit te Deus* als irrelevant ansehen muß, „Unklarheit“ des Halbtons, oder doch als affinal, also tonal geprägte Sonderentscheidung von Greg, ist nicht zu entscheiden. die letzte Deutung ist aber nicht weniger plausibel). Dieser schwerwiegende Unterschied, wie auch der „Verzicht“ auf die Markantheit der Wendung von Greg auf *in aeternum* in AR, wie auch die andere silbische Stellung des Höchsttons zwingen dazu, die These einer unbedingten Abhängigkeit AR von Greg doch nicht als verifizierbar zu bewerten. Gegenseitige, genetische Ableitungen läßt die jeweilige Melodiegestalt nicht zu, will man nicht totale Vagheit unter ungefähr vergleichbaren Konturen als musikhistorische Gegebenheit verstehen. Die Annahme, beide Fassungen seien jeweils verschiedene Ausprägungen einer gemeinsamen Urform erscheint auch in diesem Fall als geradezu natürliche These. Es ist z. B. eindeutig, daß Greg in der zweiten zitierten Zeile die Hochlage erst dann erreicht, wenn auch der Text den Akzent aufweist, warum sollte das ein — angeblich — Greg rezipierendes AR nicht übernommen haben? Warum sollte ein AR rezipierendes Greg nicht die Steigerung der tonräumlichen Linie in der gleichen Zeile bis *Deus* übernommen haben? Warum setzt AR den — beiden Fassungen gemeinsamen — Höchstton auf *in*, wogegen Greg erst kurz vor dem Kadenzabstieg diesen Ton erreicht (offensichtlich nicht wegen des Wortakzents, sondern der Kadenz wegen: *cccG chaaG*, *GaG GF*, also deutlich tonal gedacht, wogegen AR klar auf  $G$  kadenziert). Es ist kaum sinnvoll, solche Fragen einfach nicht zu stellen, und zwar durchgehend nicht für alle vergleichbaren Melodien, nur um irgendeine „genetische“ These für bewiesen halten zu können.

Wendet man dies auf das Verhältnis zwischen AR und Greg an, so kann man bekanntlich sehr leicht Gegenbeispiele finden, man vergleiche etwa, hier rein zufällig ausgewählt, den Anfang des Int. *Time-te*, wo die Gregorianische Fassung wesentlich mehr Töne besitzt. Insgesamt aber ist die Altrömische Fassung bei gleicher Grundmelodie durchweg die tonreichere, stärker ornamentierte Fassung, auch hier kommt es auf die Bewertung des Einzelfalles an, nicht, wie bei der Behauptung, daß Formelhaftigkeit, selbst wenn sie als Vereinheitlichung nobilitiert wird, ein Zeichen für spätere Entstehung und dann, aus unerfindlichem Grunde, auch ein Beweis für die — angebliche — genetische Abstammung AR aus Greg sein müsse.

Natürlich ist damit nicht notwendig, daß die Altrömische Version aus der Gregorianischen abzuleiten ist, da sind, wie angedeutet, einige Probleme, allerdings nur, wenn man die Melodiegestalt als Text auch ernstnimmt: Eine mögliche Lösung besteht immer in der, sogar wahrscheinlichen Annahme, daß beide Versionen auf eine ursprüngliche „Urversion“ zurückgehen; wahrscheinlich ist dies deshalb, weil die Altrömische Version erst sehr spät überliefert ist, also wie gesagt, reichlich Zeit für Variantenbildung und Ornamentierung gehabt hat — was allerdings für die AR eigenen Textvarianten angesichts der Überlieferung dieses Versus in den alten lateinischen Übersetzungen gar nicht angenommen werden muß, hier liegt, wie oben gezeigt, die These viel näher, daß AR eben nur die ältere Textversion überliefert, Greg eine neuere, sekundär redigierte — und für entsprechende Vorgänge bestehen ausreichende literarische Zeugnisse.

Damit ist methodisch jeder Einwand durch das genannte Kriterium erledigt bzw. grundsätzlich als unbeweisbar aufgezeigt. Dies müßte nicht von vornherein heißen, daß das Kriterium falsch sein muß, seine Verwendung wird aber mit anderen Argumenten zu bestärken sein; und das kann und müßte zunächst durch den systematischen Vergleich der vollständigen Melodieverläufe geliefert werden; gerade hier erscheint jedoch die Annahme einer Übernahme von Greg durch AR angesichts des geradezu dominanten „Verzichts“ von AR auf Übernahme markanter Melodieverläufe in Greg als höchstgradig unnatürlich und unverständlich, wie dies die hier und in früheren Beiträgen des Verf. besprochenen Beispiele belegen.

Es bleibt aber natürlich in Bezug auf die hier im Sinne einer rationalen Rekonstruktion des von Pfisterer Gemeinten konkretisierte Frage das Problem, ob man mit Sicherheit ausschließen kann, nur weil einige Varianten des Gregorianischen Zweiges einen höheren Ornamentierungsgrad aufweisen könnten, daß entwicklungsmäßig nicht auch eine bewußte Reduktion stattgefunden haben kann bzw. darf<sup>50</sup>: Insbesondere bei Eintritt einer neuen Denkweise oder ästhetischen Mode (oder Ausfall des Bezeichneten spezifischer „Zierneumen“) ist dies nicht auszuschließen, z. B. in Zusammenhang mit der Durchsetzung der Tonalität und dabei spezifisch einer, literarisch erst um 900 durch die Theorie greifbar gewordenen, Bedeutung der tonal wichtigen Strukturtöne. Dies ist nicht einfach auszuschließen, daß man nämlich wie angedeutet das tonale Gerüst herausstellen will bzw.

<sup>50</sup>Im Fall der, natürlich späteren, Zisterzienser Reform ist dies selbstverständlich.

dieses als auch effektmäßig wesentliches Gerüst der Melodien versteht<sup>51</sup>.

Daß es dazu keine Anhaltspunkte gäbe, wäre eine zumindest zu beweisende Behauptung. Andererseits wäre es methodisch auch notwendig, zu zeigen, daß alle aufwendiger ornamentierten Stellen in der Altrömischen Fassung immer als Ornamentierungen einer einfacheren Gregorianischen Version interpretiert werden können, was kaum zu erreichen sein dürfte — Pfisterer gibt solche Begründungen nicht an, seine Folgerung aus der Konstatierung spezifischer Varianten aber ließe sich nur so begründen, nicht einfach durch die Konstatierung an sich.

Man wird also statt des einfachen Stemmas von Pfisterer vielleicht doch etwas besser mit einem komplexeren Schema der Relationen der historischen Wirklichkeit gerecht werden können. Nicht ganz kompatibel mit seinem Stemma, ib., S. 117, erscheint dann der Verweis auf etwas, was Pfisterer als *die gemeinsame Vorlage* bezeichnet, also doch eine *gemeinsame Vorlage* — notiert? —, ib., S. 122, womit also auch Pfisterer dann doch wieder ein solches *X* voraussetzt, oder diesmal etwa nur für die Liturgie? Dies scheint wieder nicht so ganz zusammen zu passen mit der Voraussetzung, daß Musik und Liturgie jeweils nur gemeinsam übernommen worden sein können.

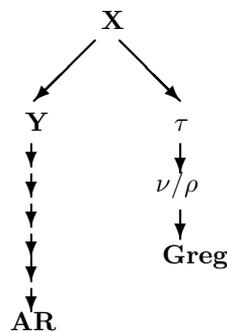
Wenn überhaupt schon die Werkzeuge gefunden wären, klare und einfache, rational als Regel nachprüfbar, zusammenfassend abstrahierende Aussagen über die Relation der Melodien machen zu können; dies ist, wenigstens zur Zeit aber nicht möglich. Daß dabei auch die Gregorianische Fassung nicht sofort als direkte, sozusagen fast unveränderte Folge von **X** angesetzt wird, sondern noch  $\rho$  und  $\tau$  als Stationen eingeführt sind, wird eben daher notwendig, weil schließlich sowohl die tonale Klassifizierung als auch die Neumatisierung wie Rationalisierung nicht einfach als trivial unbeachtet gelassen werden kann: Schon die adiastematische Neumenschrift, die so zu bezeichnen im Gegensatz zur wenig von systematischen wie herkunftsmäßigen Kenntnissen belasteten Vorstellung der oben angeführten Schülerin von W. Arlt, für sinnvoll gehalten wird, fordert vom Notator Entscheidungen über die Zerlegung eines Melodieflusses bzw. von dessen geistiger Repräsentation als eine Art Bewegungsanalogon über jeweils einer Silbe in elementare Formeinheiten; daß solche Entscheidungen immer ohne jeden Einfluß auf die dann allein greifbare Überlieferung der Melodiegestalt gewesen sein sollten, müßte zur Verifizierung der hier etwas skeptisch gesehenen These erst bewiesen werden.

Natürlich kann man ein solches Stemma zunächst (vor Fertigstellung einer kritischen Ausgabe des Graduales bzw. der Aufstellung und Klassifizierung aller Varianten) nur als ganz grobe Schematisierung der wirklichen Verhältnisse bewerten. Daß solche Klassifizierungen notwendig sind, ergibt sich konkret aus dem Versehen von Möller, wenn er in seiner Dissertation ausgerechnet ein bzw. mehrere Beispiele zur Emendierung von Chromatik als Beweise einer *oral tradition* gemäßen Variabilität der Melodien anführt, damit aber nur

<sup>51</sup>Amüsant ist hier z. B. der Vergleich der Fassungen des Grad. *Exsurge Domine, et* das in AR auf *h* beginnt, aber wie in Greg mit *E* schließt, wogegen Greg gleich mit der Unterterz anfängt, s. dazu unten.

seine Nichtkenntnis der Arbeit von Jacobsthal unter Beweis stellt — das interessiert aber niemanden.

Insbesondere sind natürlich bei einzelnen Melodien bzw. Liedern auch sekundäre Verbindungen nicht einfach von vornherein auszuschließen; die Vorstellung, daß die Art der Unterschiede in einer bestimmten Melodie für das gesamte Repertoire verbindlich sind, wäre zumindest nachzuweisen, d. h. zu beweisen wäre, daß einzelne Beeinflussungen mit Sicherheit und für die „Laufzeit“ der beiden Fassungen auszuschließen sind, was wohl gewisse Schwierigkeiten machen würde, zumal wenn AR Melodien aus Greg, dann aber „wörtlich“, übernommen hat da, wo AR offenbar selbst keine eigenen besaß. Bei solchen identischen, also wirklichen Übernahmen stellt sich wohl auch die Frage, warum denn dann bei so vielen anderen Melodien die — angebliche — Rezeption AR aus Greg:so unvollkommen, so „zersingend“ war — wenn man doch nur irgendeine Auskunft darüber erhalten würde oder könnte, wie man sich ein solches „Zersingen“ rational vorstellen soll; die Vielzahl von Pfeilen soll nur auf mögliche Entwicklungsphasen hinweisen, hat aber keine weitergehende, etwa gar zahlenmäßig konkrete Bedeutung: Wieviele Stadien es gegeben haben könnte, ist wenigstens z. Z. kaum feststellbar. Hinzu kommt aber noch der Umstand, daß einzelne Melodien verschiedene Entwicklungsstadien gehabt haben können; die Individualität von Melodien in Greg ist keine Chimäre, sondern Gegebenheit:



Daß AR keine sozusagen fast gleiche Version der postulierten Urfassung sein kann, liegt als Vermutung nahe, schließlich wird AR auch recht spät überliefert, so daß hier sicher eine größere Entfaltungsmöglichkeit für Variantenbildung besteht; entsprechende Hinweise geben schon die nicht immer ein gutes Zeugnis für Latein- und Bibelkenntnis in Rom gebenden textlichen Irrtümer. Daß AR aber die Urfassung selbst sein sollte, wird hieraus wohl auch niemand als beweisbare Aussage behaupten wollen. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, daß sich in AR ältere Gestaltungsmerkmale erhalten haben und weiterhin dominant sind, so daß AR eben doch in der Mehrzahl der Fälle ein Hinweis auf ursprüngliche Formen, vor allem aber einen ursprünglichen, nicht fränkischen Stil sein kann.

Unterhaltsam ist allerdings, daß die späte Überlieferung von AR für Pfisterer wohl das ursprüngliche methodische Agens bedeutet, diese Fassung in allen ihren Merkmalen als späte, dann notwendig entstellende oder zersungene Fassung von Greg zu bewerten bzw. eben dann zu beweisen. Das aber wieder kann im Fall der späten Überlieferung der Beneventanischen Gregorianik auf keinen Fall möglich sein, denn das darf auch nicht sein; ist AR — angeblich — ein Abkömmling von Greg, muß Benevent natürlich besonders alt sein, denn anders könnte Greg erst eine etwas spätere, noch im 9. Jh. veränderte Redaktion einer AR näherstehenden Urfassung gewesen sein; und genau das will man als Vertreter solcher Thesen natürlich „vermeiden“.

Wenn doch nur wenigstens eine einzige Neume eindeutig Beneventanischen Ursprungs aus dem 9. Jh. erhalten wäre! So muß man immer liturgische Quasiargumente für das Uralter dieses Überlieferungszweiges von Greg erfinden. Klar ist aber in der Pfisterschen Vorstellung, daß Rom ziemlich vergeßliche *cantores* gehabt haben muß, während Benevent ein so ausgezeichnetes Gedächtnis in musikalischer Hinsicht gehabt haben muß, daß man dort sogar die chromatischen Emendationen vorweg genommen haben muß, die man im Norden erst später formulieren konnte.

Aber vielleicht hatte man durchgehend „kantorale“ Verbindungen zum Norden, sozusagen einen kontinuierlichen musikalischen Bildungsaustausch oder musikalische Entwicklungshilfe von Seiten „nordischer“ (hier natürlich nicht zu verwechseln mit *norddeutscher* Seite) — was übrigens beim *organum* nicht ganz so gut gegangen zu sein scheint: Da ist das Langobardische „*organum*“ wenigstens im „Norden“ nicht bekannt als Beispiel für schöne Musik, wie auch die genetischen Beziehungen zwischen *organum* im Norden und bei den Langobarden wohl kaum so zu bewerten sind, daß das Langobardische, glücklicherweise nur literarisch erhaltene „*organum*“ etwa der Urform dieser Gestaltungsweise am nächsten stehen könnte — aber vielleicht ist das Ganze auch nur feindselige Propaganda gegen die in Wirklichkeit so schön organierenden Langobarden vom so unvollkommenen „Norden“ aus?

## 2.4 Zu textlichen Relationen, Sonderheiten etc.

Jedem, der die in *MMM* II veröffentlichten liturgischen Lieder betrachtet, fällt die nicht seltene Schwierigkeit der Notatoren oder Sänger im Umgang mit der lateinischen Sprache auf; es können syntaktisch notwendige Wörter fehlen, es begegnen falsche Formen etc. So liest man z. B. etwas erstaunt den Text *In medio Ecclesiae aperuit os eius et implevit eum Dominus spiritus sapientie et intellectus ...*, und fragt sich, wie man die Form *spiritus* unterbringen soll; die Frage beantwortet ein Blick auf das *Graduale Triplex*, wo man befreit von Schwierigkeiten feststellen kann, daß *spiritu* die richtige Form ist. Was ist wohl passiert? Offenbar hat der Notator das Wort *intellectus* einfach analog „vorgezogen“ — grammatisch korrekt gedacht hat er offensichtlich nicht.

Vergleichbar absonderlich ist der Text (im Tractus): *Qui habitat in adiutorio altissi-*

*mi in protectione Dei celi commorabitur Dicet Dominus susceptor meus es ...* Hier nach Gründen des Fehlers zu suchen dürfte wohl überflüssig sein, der Notator kann sich nichts gedacht haben. Dies bedeutet, daß eine sorgfältige Systematisierung der textlichen Fehler in AR wohl sicher ganz nützlich sein kann, ob daraus dann allerdings wirkliche Erkenntnisse zu ziehen sind, das dürfte fraglich sein, denn, einmal sagen fränkische Liturgiewissenschaftler klar, daß die Römischen Texte redaktionsbedürftig waren, zum anderen hat AR bis zu seiner heute allein greifbaren, und wohl auch frühesten, also relativ zu Greg sehr späten, Überlieferung genügend Zeit gehabt, sängerische Inkompetenz im Umgang mit lateinischer Sprache zu Blüten zu treiben, wie in den zitierten Fällen: Daß dies, die weitgehende Korrektheit der Texte in der fränkischen Überlieferung, und nur die gibt es für Greg — offenbar ein Anreiz, Greg deshalb für uralte und vor allem Römisch zu erklären —, ein Beweis für genuin Römischen Ursprung von Greg sein müsse, wäre eine Behauptung von einiger Absurdität, denn wie schon die, nicht in Rom entstandenen *Sextuplex* Sammlungen zeigen (nicht nur praktische, sondern mit Sicherheit auch liturgiewissenschaftlich gemeinte Zusammenstellungen), hat man sich im Frankenreich bei wesentlich höherer verfügbarer literarischer und theologischer Bildung durchgehend auch um die Korrektheit der Texte bemüht. Römische Gegenstücke der *Sextuplex*-Hss. könnte es, ausweislich der sozusagen indirekten Quellen vielleicht ansatzweise, d. h. nicht so systematisch angelegt, gegeben. Wie oben bereits angemerkt, erwähnt schon Papst Paul I. in seinem Brief an Pippin ein Antiphonar (*missarum?* und ein Responsoriale, ob diese aber eben die gleiche systematische Stringenz zusammen mit vergleichenden liturgiewissenschaftlichen Hinweisen auf Diskrepanzen besaßen, ist bis zur Vorlage einer entsprechenden Parallele eindeutig aus Rom erst noch nachzuweisen; der Text *Gregorius praesul* muß nicht aus Rom stammen; man vergleiche die Angaben im Werk von Schaller). Ebenso sind adastematische Neumenquellen aus Rom nicht überliefert (darauf wurde bereits oben eingegangen, s. Anm. 29 auf Seite 296).

Wie zu erwarten findet man auch bei Pfisterer keine systematische Klassifizierung von Textvarianten, sondern, seltsamerweise unter der Rubrik *Systematische Untersuchungen* wieder einen Katalog von Einzelbeispielen, der nicht immer ganz unbekannte Fälle abarbeitet, die sicher wieder beweisen sollen, daß es eine eigenständige Fränkische Redaktion nicht gegeben haben kann, sondern alles Fränkische direkt auf eine Urrömische Fassung zurückgehen muß<sup>52</sup>.

<sup>52</sup>**adversus versus adversum** Dies wird z. B. deutlich in der Erörterung der Widerspiegelung der sprachlichen Alternative von *adversus/adversum* in der Psalmüberlieferung, ib., S. 134. Benevent darf für diesmal nicht Zeugnis der ältesten Überlieferung sein, denn das würde nicht passen — nach Pfisterer jedenfalls kennt Benevent wie Rom nur die Form *adversus*. Und die vielen Hss. von der Art der *Sextuplex* Liederbücher aus Rom bieten dazu auch eine ausreichende statistische Grundlage? nur wo sind diese ausreichend vielen Römischen Gradualbücher? Fränkische Hss. dagegen auch, vielleicht sogar sprachklanglich systematisch, beide Formen; da gibt es auch eine statistisch ausreichende Basis (es ist im Übrigen natürlich höchst bewundernswert, wenn Pfisterer wirklich alle entsprechenden Texte der Liturgie von AR statistisch durchgeprüft hat).

Also kann Benevent hier einmal nicht die älteste Form wiedergeben. Dagegen findet Pfisterer, daß nicht nur die Fränkische, sondern auch die Englische Überlieferung beide Formen benutzt, wie es die Sprachtradition übermittelt. Leider gibt Pfisterer hier keine Darlegung der jeweiligen Konsistenz in einzelnen Hss. und Überlieferungen, außer den Hinweis auf einen inkonsequenten Wechsel im Gallikanischen Psalterium, was aber eben keinen inkonsequenten Wechsel bedeuten muß, sondern eine Invarianz der Wortsemantik gegenüber der spezifischen Wortform, beide sind grammatisch korrekt.

Da weder England das Frankenreich, noch vice versa, hierin beeinflußt haben darf oder kann, muß die Fränkische Version also notwendig die Urrömische wiedergeben, denn, natürlich (?) haben beide ihre Kenntnisse der lateinischen Grammatik aus Rom bezogen? Dieser Schluß erscheint deshalb als bemerkenswert, weil bei einer sozusagen von vornherein offenen Alternative eine konsistente Vorgabe gar nicht existiert haben kann: Entsprechende, dann potentiell — und hier fehlt der statistische Konsistenznachweis — abschreibemäßig autoritativ gewordene Traditionen können jederzeit und an jedem Ort entstanden sein, was nichts über die mündlichen Traditionsentstehungen sagt: Das kann man, was Pfisterer auch nicht systematisch darlegt, ja offenbar für uninteressant hält, aus dem Gebrauch der Liqueszenz sehen: Im Fall des Com. *Adversum me*, wo *adversum me* klanglich eher unpassend erscheint — hier haben also die fränkischen *cantores* ein aussprachemäßig sinnvolles Empfinden besessen, auch irrelevant? — findet man in St. Gallen eine Liqueszenz, in Metz aber nicht; auch Chartres singt sinnvoll eine Liquezenz, nur im Grad. *Earsurge ... et intende* kennt weder St. Gallen noch Metz eine Liqueszenz im Vers auf *adversum eos*, wo also keine Lautassimilation stattfindet und offenbar auch eine deutliche Trennung der Töne gewollt ist, verständlich, denn es handelt sich um eine ausgedehnte Tonrepetition. Also stellt die Verwendung von *adversum/sus* auch rein musikalisch ein melodisches Merkmal dar, was man vielleicht auch beachten sollte, denn dies weist auf die Praxis auch schon der rein mündlichen Weitergabe hin — ob *adversum/sus* gesungen wurde, konnte auch den striktesten liturgischen oder grammatischen Korrektor nicht berühren, beide Formen sind seit klassischer Zeit gleichbedeutend.

Es weist also überhaupt nichts darauf hin, daß die Fränkische Choralrezeption hier notwendig exakt eine Urrömische Version genau nachgeschrieben haben müßte (die *Sextuplex*-Hss. sind also Nachschriften einer, selbst von Pfisterer allerdings, noch?, nicht wiederentdeckten Römischen Vorgabe? Sie sind nicht etwa eigenständige Folgen der nur für das Frankenreich literarisch belegten liturgiesystematischen Arbeit, eine wahrhaft kühne Voraussetzung, zumal wenn sie stillschweigend gemacht wird). Bei einem derartig offenen Sachverhalt, der Richtigkeit beider Alternativen erscheint die von Pfisterer geschilderte offenbar konsequente Auswahl eher als Ergebnis einer sekundären systematischen Entscheidung. Wenn Benevent sich entscheidet, nur eine einzige Form, *adversum*, zu verwenden, bedeutet dies ebenfalls nicht, daß eine in jedem Fall eindeutige Urrömische Tradition, wie komplex diese auch gewesen sein mag, existiert haben muß, sondern weist klar auf sekundäre Systematisierungen hin, die nach Vorliegen notierter Texte natürlich relativ leicht zu denken und dann auch durchzuführen waren.

Daß der Urrömische Text, auf dessen Vorlage man wohl noch warten muß (?), von den Fränkischen *cantores/magistri cantilenae* o. ä. als so autoritativ verstanden worden sein soll, daß sie

zu eigenen, individuellen oder spontanen, vielleicht durch Abschrift Tradition gewordenen, entsprechenden Entscheidungen über die Wahl eines einzelnen Buchstaben mit absoluter Sicherheit nicht imstande gewesen sein sollten, daß sie also in einer schon im klassischen Latein gegebenen Ambiguität der Form, die in der aktuellen Aussprache sowieso keine Rolle mehr gespielt haben kann — und das in Hinblick auf den Brief von Helisachar, und die Kontroversen zwischen Amalgar und Agobart! — wäre eine absurde Vorstellung, die nicht berücksichtigt, daß selbst beim Abschreiben entsprechende Textveränderungen einschleichen lassen konnte, denn ein zu einem buchstabenmäßigen reinen Kopieren dürften nur solche Schreiber imstande sein, die kein Latein verstanden.

Und wer behaupten will, daß die fränkischen *cantores* und *magistri cantus* unfähig und zu ungebildet für auch wirkliche Variantenbildungen gewesen sein müßten, sollte Aurelian lesen oder die, sehr viel späteren, Klagen der Zisterzienser über die Verderbnis der überlieferten Bibel- wie auch Gesangstexte einmal zur Kenntnis nehmen: Da allerdings, aber auch nicht konsequent, könnte man eine auch den Buchstaben beachtende Autoritätsgläubigkeit erwarten, nicht aber von den fränkischen *cantores* der „ersten Stunden“, die nicht kurz gedauert haben können — die Vorstellung, daß gerade die und im Gegensatz zu Rom lateinisch gebildeten fränkischen Notatoren von Hss. und vorangehend die Schreiber von reinen Texthss. nicht von sich aus eine semantisch nicht bestehende Variabilität hinsichtlich *adversus/sum* in die Texte hätten bringen können, verlangt ein wenig zu viel an Nichtwissen über Abschreibevorgänge bei sprachkundigen Schreibern. Aber auch die „reinen“ Sänger, die noch keine Notenschrift kannten, konnte hier, wenn sie fränkische Lateinbildung besaßen, natürlich beide Formen undifferenziert, vielleicht sogar nach musikalischem Bedürfnis, singen; das ergibt sich trivial aus der Sprachtradition.

Und daß die Rezeption schlagartig, auf einmal und dann noch buchstabenmäßig „sklavisch“ geschehen sein soll — auch in jedem einzelnen Ton? oder waren doch Römische Noten vorhanden, nur wo? —, das mußte man erst einmal in Kompabilität mit den, partiell sicher legendenhaften, damit aber doch nicht absolut unglaubwürdigen Berichten über die Differenzen zwischen Römischer und Fränkischer Überlieferung bringen, wie auch mit anderen, eindeutig nur im Frankenreich geleisteten Entwicklungen. Einfach fränkische Quellen als nichtexistent anzusehen, weil sie vielleicht die eigene Vorstellung „behindern“, dürfte keine ganz sinnvolle methodische Verfahrensweise darstellen. Wenn schon im 9. Jh. eine offensichtlich offenkundige Verschiedenheit der Melodien (vielleicht auch ihrer Texte) auf die Zeit von Karl d. Gr. gelegt wird (Notker und der zelotische Diakon aus Rom), kann die Erscheinung wohl nicht erst gegen Ende des 9. Jh. eingetreten sein, so zeitlich etwa erst nach Notker, es ist eher zu fragen, ob diese historische Lokalisierung in die Zeit des Kaisers auszuschließen ist; daß dem so sein müsse, erfährt man in der neuesten Darstellung der altneuen These aber nicht.

Das Auftreten der Alternativen *adversus/-sum* jedenfalls dürfte höchstgradig ungeeignet sein, Pfisterers unbedingte These bestärken zu können — vor allem ist zu bedenken, daß die alternativ verwendbaren und verwendeten Buchstaben hier einmal keine semantische Funktion haben: Die Opposition *m/s* fungiert in diesem speziellen Fall eben nicht als kleinstes bedeutungsunterscheidendes Element, erklärbar wohl auch aus der „Schwäche“ der betreffenden Endungen; die sicher nicht unwahrscheinliche Interpretation der (behaupteten) Beneventanischen Eindeutigkeit

### 2.4.1 Zum Text *Justus ut palma* und zu einigen Bemerkungen Aurelians

In diesem Kontext von Einzelbegründungen nimmt Pfisterer, ib., S. 132 f., einen entsprechenden Fehler der in *MMM II* herausgegebenen Hs. als bedeutendes Zeugnis der Relation der beiden Versionen: Der Text des Int. lautet in *MMM II*: *Iustus ut palma florebit sicut cedrus libani multiplicabitur plantatus in domo Domini in atrius Dominus Dei nostri florebut*. Wie man leicht feststellt, liegt hier wieder einer der für AR üblichen syntaktischen Fehler vor, denn wie soll man den Plural *florebut* mit dem Singular von *plantatus* verbinden?

Wie man auch von Pfisterer, ib., S. 133, erfahren kann, findet man in der Gregorianischen/Fränkischen Entsprechung dieses Liedes keine Spur dieser syntaktischen Diskrepanz, sondern einen zu Ende reduzierten, mit *plantatus* eindeutig singularisch verstandenen Text, d. h. die Fränkische Version vermeidet das syntaktische Dilemma der Textfassung in der in *MMM II* veröffentlichten Hs., indem das Schlußverb, *florebut* einfach ausgelassen wird, was semantisch und syntaktisch sinnvoll ist, schließlich ist der „Urtext“, in dem etwas plötzlich mit *plantati — florebut* ein Plural auftritt, der auch nicht leicht durch einen Gesamtsinn, *κατὰ σύνεσιν* erklärt werden kann. Demgegenüber weist wie zitiert die Römische Fassung außer der in *MMM II* veröffentlichten Hs. entsprechend den sonstigen Überlieferungstraditionen des Psalters korrekt den Plural auf.

Wie soll man diese — semantisch naheliegende — Diskrepanz erklären? Der einfache Betrachter würde an Aurelian und andere denken, die entsprechende Veränderungen von Texten liturgischer Lieder explizit angeben, also vermuten, daß hier eine, klar sekundäre, so von Aurelian, Amalar und Helisachar auch bezeugte, Veränderung in Greg vorliegt, eine falsche Folgerung<sup>53</sup>? Auch Pfisterer bemerkt, daß *der Text — in der fränkischen Überlieferung Abweichungen zeige, die sich als eine bewusste grammatische Umdeutung verstehen lassen*. Die Frage ist also, wo man eine solche *grammatische Umdeutung*<sup>54</sup> suchen soll.

klar als Ergebnis späterer Revision kann man nicht als Beweis für die Wiedergabe des Urzustands in anderen Überlieferungen ansehen. Auf einen vergleichbaren Fall, der eine semantisch hochgradig redundante Wortfolge verschieden wiedergibt, ist noch einzugehen.

<sup>53</sup>Wenn man die Silbenzahlen der einzelnen Abschnitte des klar vierteiligen Introitustextes beachtet — und warum sollte man das nicht tun? —, kommt man auf die Zahlen: 8, 13, 9, 10; mit *florebut* gelangte man im letzten Teil auf 13 Silben; die tonräumliche Disposition singt im letzten Wort des langen zweiten Abschnitts den absoluten Höchstton; der zweite Teil ist klar in Tieflage gehalten: Wäre es undenkbar, daß Gründe der sinnvollen Relation der Abschnitte — ein absoluter Höhepunkt, immerhin im Gesamtambitus von einer Oktav im langen zweiten Abschnitt! — eine entsprechende Text„verteilung“ verursacht haben könnten? Muß man alle solche eher ästhetischen Fragen a priori für irrelevant erklären? Der Blick auf AR, s. u., könnte da einen Hinweis geben, den man auch beachten sollte. Nein, die fränkischen *cantores* „müssen“ unfähig gewesen sein, auch nur die kleinste redaktionelle Umänderung zu leisten?

<sup>54</sup>Es handelt sich wohl um eine semantische Umdeutung bzw. Textgestaltung eben zum Zweck

Streng nach der abwegigen Voraussetzung, daß es eine Fränkische Redaktion nicht gegeben haben darf (?), folgert Pfisterer: *Entweder ist die ... Bearbeitung des Psalmtextes das Werk der fränkischen Redaktion, oder die römische Überlieferung hat diese Textfassung nach der Übernahme durch die Franken wieder an den Psalmtext angeglichen*; wann diese römische Überlieferung das getan haben könnte, wird nicht verraten, denn dann könnte jeder Zusammenhang mit Greg infrage gestellt werden, und das darf doch nicht sein. Die Plausibilität der letzten Alternative wird durch die oben angesprochenen Fehler sicher bestätigt, fragt man sich, um eine überraschende Antwort zu erhalten.

Denn die Entscheidung dieser Frage wird durch den syntaktischen Lapsus der genannten Hs. des altrömischen Repertoires von Pfisterer natürlich auf die zweite Alternative bezogen, worauf noch einzugehen ist, denn die Franken waren doch viel zu ungebildet — ausgerechnet in der Zeit von Karl d. Gr. und der Zeit danach! —, selbständig an einem überlieferten Choral und gar seinen Texten redaktionell tätig werden zu können — woher weiß „man“ das?

Zunächst fällt dem Leser zeitgenössischer Literatur etwas auf, nämlich der Umstand, daß über entsprechende Veränderungen am Text nicht nur Helisachar für das *officium* Hinweise gibt, sondern daß man ausdrückliche Anweisungen an den *cantor* finden kann, sich nach dem Textsinn zu richten, weshalb *licentiam cantor habet ... mutare syllabam etiam et verba, si necessitas exigit*. Das, es sei betont, ist eine allgemeine Regel! Natürlich führt Aurelian nur einige Beispiele an, keinen vollständigen Katalog, aber das ist auch nicht zu erwarten. Wo findet Pfisterer Vergleichbares in Rom, darf man doch vielleicht fragen? Diese Aussage macht Aurelian, ed. Gushee, S. 91, 5, übrigens nicht nur an dieser Stelle, da wo es darum geht, daß man die Verbindung zwischen Responsorium und Versus textlich so ausrichten muß, daß Sinn entsteht, denn *ubicumque versus nequit cum ipsius repetitione plenum habere sensum*, da muß der *cantor* in den Text eingreifen. Die Fränkischen *cantores* sahen also noch in der Zeit Aurelians eine Aufgabe darin, den Text der Komplexformen so zu verändern, daß auch über die Teilgrenzen ein Gesamtsinn entstehen kann.

Das Grundprinzip formuliert Aurelian in einer Weise, die die Relation des Wertes von Text und Vertonung, besonders virulent im Fall von Formeln, sehr deutlich werden läßt, natürlich jeweils am Einzelfall expliziert: ... *potius conservandus sit sensus quam modulatio*<sup>55</sup>, ed. Gushee, S. 97 f. Natürlich ist der Sinn des Textes das Wesentliche, weshalb

der entsprechenden „Sangbarkeit“, die eine grammatische Umformung zur Folge hat, genau wie das Aurelian zu einigen Textstellen bemerkt.

<sup>55</sup>Man wird sich an die Vorschrift schon der *Regula Pauli et Stephani* erinnern dürfen, ... *responsoria vel antiphonas, quae solent aliqui composito sono, pro suo libitu, et non ex canonica Scriptura assumpta canere ...*, ist strikt verboten, denn hier könnten die Urheber solcher Abscheulichkeiten (*MPL*, 66, 953) *deliramentorum suavitatibus irretiti, simplicitatis et veritatis maturitatem* zerstören; eine potentielle *Verstrickung*, die doch deutlich auf eine fehlgeleitete eventuelle Dominanz musikalischer Schönheit verweist, denn es könnte die Gefahr drohen, daß einige *per cantilenae sonos levitatis et otiositatis compedibus* gefesselt, *illigati*, werden: Die Musik birgt

man auch auf die *consecutio temporum* achten muß, ed. Gushee, S. 104, 5. Daß sich der *cantor* auch über die Bedeutung von Textaussagen der liturgischen Lieder kümmert, sagt Aurelian bei seiner Betrachtung des Versus *Exsurge Domine*, das nur *metaforice* gesagt wird für den, *qui numquam sedit*. ..., ed. Gushee, S. 88, 21. Man sieht, daß die Beschäftigung mit dem Text *sinn* als Aufgabenstellung des *cantor* gesehen wurde — und Aurelian stammt und schreibt offensichtlich nicht etwa in Rom, immerhin Amalar war in Rom, offensichtlich nicht als Römer.

Der Vermutung, daß Veränderungen am Text wie im angesprochenen Fall die Veränderung des Numerus bzw. Auslassen eines semantisch überflüssigen Wortes Teil einer Fränkischen Redaktion gewesen sein dürften, wird also von Aurelian offenbar nicht widersprochen, wobei zu beachten ist, daß Aurelian wohl nicht mehr zu den Zeugen der Übernahme des Römischen Chorals der ersten Stunde zu rechnen ist; er kann auf bereits etablierten Texten basieren — und sieht bei semantischen Notwendigkeiten nicht das geringste Hindernis für eigenständige Textveränderungen, und zwar als Aufgabe des jeweiligen *cantor*!

Hinzu kommt, daß die Verbindung von zwei Psalmversen in einem in dem genannten Liedtext genau die Situation eines semantischen Kontrasts in einer komplexen Textverbindung darstellt, die für Aurelian Grund für Veränderungen am oder im Text liefern konnte: Schneidet man, wie dies im Liedtext geschieht, zwei Verse aus dem Psalm aus, versteht diese als einheitliche Aussage, nämlich als Antiphon, so entsteht eben ein syntaktisches oder semantisches Dilemma, das sich im Kontrast der Numeri äußert. Die Textveränderung ist zum Zwecke der Bildung eines semantisch konsistenten Kehrverses geradezu zwingend. Aus diesem Grund erscheint die Annahme durchaus wahrscheinlich, daß hier Fränkische *cantores* die entsprechende Veränderung an einer vorgegebenen, rezipierten korrekten Textvorgabe durchgeführt haben — ganz im Sinne der Angaben von Aurelian, die dieser als Prinzip aufstellt.

Genau hier wäre übrigens zu fragen, welche Fassung musikalisch als ursprünglich angesehen werden könnte, d. h. ob sich aus der Tatsache, daß die „korrekte“ Fassung<sup>56</sup> mit dem Schlußwort *florebunt*, also AR — im Gegensatz zu zahlreichen anderen textli-

---

auch in der Liturgie immer die Möglichkeit, Menschen zu fesseln durch ihre Schönheit, wobei man die *otiositas* vielleicht als generelle mit Musik verbundene, und so topische Formulierung ansehen könnte; es kann aber auch die Ablenkung durch die Musik sein, die vom Gedanken an das Eigentliche des Gesungenen ablenkt.

Daß durch die striktesten immer wieder erhobenen biblizistischen Regeln die entsprechenden Verstöße nicht gebannt werden konnten, auch nicht in Greg, beweist nicht nur Amalar, sondern die Choralrevision der Zisterzienser zu genüge. Und daß konkret die Gefahr bestand, daß aus musikalischen Gründen Texte verändert gesungen werden konnten, nicht nur daß syntaktische Fehler entstanden, sagt Aurelian, aber auch Helisachar — der bemüht sich um die Texte der Lieder des Stundengebets und stellt erhebliche Textprobleme fest, genau wie Amalar, daß das mit Sicherheit für die Messe nicht gegolten haben darf oder kann, wäre erst noch zu beweisen.

<sup>56</sup>Greg hat keine falsche Fassung. Die Fassung von Greg hat einen klaren Sinn. Im Gradualtext wurde, ebenfalls sinnvoll, gleich noch *plantatus* ausgelassen; die Parallele scheint in AR zu fehlen.

chen Varianten mit gleicher Silbenzahl — drei Silben länger als die korrigierte Version ist, Merkmale ablesen lassen könnten, die auf Originalität der einen oder der anderen Fassung zu weisen im Stande wären. Zumindest heuristisch müßte eine auf die Frage der genetischen Relation der beiden Versionen, AR und Greg, gerichtete Arbeit darauf eingehen, damit zusammenhängend ist die Frage nach der jeweiligen Liqueszentifizierung. Pfisterer sieht erwartungsgemäß von dieser Möglichkeit offenbar grundsätzlich ab.

Und was das Argument der singulären syntaktischen Diskrepanz in der in *MMM II* veröffentlichten Hs. anbelangt, die Pfisterer sozusagen als „halbes“ Zeugnis des (von ihm so postulierten) ursprünglichen Textes ansieht, so kann man den angedeuteten Kontext solcher Diskrepanzen, um nicht zu sagen syntaktischer Desaster, vielleicht doch nicht ganz ausblenden. Pfisterer schließt: *Diese grammatische Inkongruenz wird verständlich, wenn man eine eher unbewusste Wiederanpassung des bearbeiteten Gesangstextes an den Psalmtext annimmt. Offenbar wurde zuerst das fehlende Wort floreunt ergänzt, dann erst (in der Hs. P) die grammatische Kongruenz wiederhergestellt.* Diese Deutung verlangt also nicht nur ein irgendwie ahnungsvolles Unbewußtsein, sondern auch noch mehrere Schritte, vor allem aber eine Unfähigkeit, Lateinisch zu denken, die man auch Römischen Liturgen als generelle Unfähigkeit vielleicht doch nicht zuschreiben sollte oder muß; allerdings, Fehler erscheinen wie angesprochen nicht ganz selten, so daß ein in einer Hs. von AR auftretender grammatischer Fehler wohl auch Fehler des betreffenden Notators sein kann, dessen Lateinkenntnisse vielleicht nicht weit über die von Aethicus Cosmographus hinausgegangen sein müssen — kann er sich denn nicht auch einfach, eben aus Unverständnis beim Abschreiben geirrt haben? Immerhin, der Notator muß kein Unterbewußtsein haben, das ist doch schon erfreulich.

Angesichts der Singularität des syntaktischen Unsinnns bei diesem Text in einer Hs. von AR und andererseits der Häufigkeit solcher Lapsus in eben dieser Hs. — man braucht kaum sehr intensiv zu suchen — erscheint die Lösung sinnvoller, daß hier eine der üblichen solchen Merkwürdigkeiten der genannten Hs. vorliegt, die schon ihrer Singularität hinsichtlich des betreffenden Textes, der Häufigkeit vergleichbarer Fehler in dieser Hs. nicht als Zeugnis allgemeiner Entwicklungsvorgänge angesehen werden kann. Auch ohne Unter- oder Unbewußtsein kann man nämlich verstehen, daß ein nicht in gleichem Maße wie Aurelian durch die Karolingische Schule — wenn dieser zusammenfassende Ausdruck erlaubt ist — gegangener Notator wie der, der in *MMM II* veröffentlichten Hs. in dem Zusammenhang, wo nur von *iustus, florebit, cedrus, multiplicabitur* gesprochen wird, das direkt an die letzte Verbalform anschließende Wort als Singular „liest“, nämlich als *plantatus*, weil ein solcher Kontrast, wie ihn die korrekte Form, *plantati* fordert, tatsächlich für ein sequentielles Lesen von Wörtern erhebliche Schwierigkeiten macht, wogegen man die Wendung *domus Dei nostri floreunt* (sicher mit einiger Schwierigkeit) sogar als *nostri floreunt* abtrennen könnte.

Eine solche Überlegung vom Notator zu erwarten, verlangte wohl schon zu viel an Durchdenken des Textsinns bzw. der Syntax — und genau diese hat der Notator eben im sequentiellen Niederschreiben gar nicht beachtet. Angesichts der Häufigkeit dieses

Typs von Fehler bei dem „altrömischen“ Notator besteht für Pfisterers „Anwendung“ ausgerechnet dieses Fehlers für seine „genetische“ Behauptung kein rational rekonstruierbarer Grund. Man wird also durchaus annehmen können, daß die totale Singularisierung des Textes ein Eingriff der Fränkischen *cantores* oder *magistri cantus* war, zumindest könnte man vor Aufstellung so tiefreichender Behauptungen eine Aufstellung aller auftretenden Fehler erwarten. Dennoch wären deartige „Erklärungen“ immer noch weniger merkwürdig als die Vorstellung, daß hier ein Notator bei der — durch ihn erfolgten? — angeblichen sekundären Hinzufügung des Verbs *florebunt* durch irgendein Unbewußtsein gesteuert worden sein soll, das ihn davon abgehalten haben müsse, syntaktisch den Text korrekt zu formulieren.

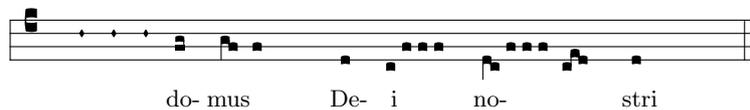
Die Melodie der Antiphon in AR — zitiert wird immer die in *MMM II* herausgegebene Fassung — endet auf *florebunt* mit einem typischen Schlußmelisma, dem, wenn auch nicht ganz formelhaft bestimmt, ein weiteres Melisma vorausgeht, das man z. B. im Int. *Iusti epulentur* auf *epulentur exultent* findet, also ziemlich zu Anfang der Antiphon: Es handelt sich um Melismen bzw. melismatische Floskeln, deren Einsatz zwar gliederungsmäßig bestimmt ist, die aber funktional hinsichtlich des Gesamtablaufs der Melodie nicht genau vorbestimmt sind, z. B. findet man eine Variante (in AR) dieses Melismas in Int. *Iustus ut palma* auf *in domo Domini*, im Int. *Iustus non conturbabitur* auf *conservabitur*, also vor dem absoluten Schlußmelisma. Es ist nicht zu erkennen, daß die Melodie von *Iustus ut palma* in AR jemals ein anderes Aussehen gehabt haben könnte oder müßte — wenn jemals ein Schluß auf *Domini nostri* stattgefunden haben sollte, ist dies nicht zu erkennen — wobei zuzugestehen ist, daß die Existenz ausgedehnter Rezitationsteile natürlich auch Verschiebungen möglich gemacht haben könnte (siebenmal die Konstituente eines „bewegten“ Rezitativs ist in der Tat einmalig, der Int. *Ecce Deus* kennt immerhin fünfmal, der Int. *Circumdederunt me* sechsmal diese rezitativische Minimalfloskel; eine Melodie muß das Extrem haben).

Angesichts anderer gleichartig verlaufender Introitus in AR ist nicht einzusehen, warum eine eventuell melismatische Gestaltung von *nostris* einfach auf Rezitativniveau zurückgeführt worden sein sollte, also nicht, wie in *Iusti epulentur* einfach eine längere Phase vor Schluß melismatisch behandelt worden sein könnte: Es gibt aus der Melodie keinen erkennbaren Grund für die Annahme, daß irgendwann in AR das Wort *florebunt* im genannten Int. hinzugesetzt worden sein könnte; deshalb gibt es auch keinen rationalen Grund, hier von einem irgendwann sekundär zugesetzten Wort zu sprechen. Aber selbst wenn man das voraussetzen wollte, was Verf. nicht tut, so würde daraus höchstens ableitbar, daß AR Texte von Einzelstücken später, wann?, verändert haben könnte — daraus einen Hinweis auf Abstammung AR aus Greg ableiten zu wollen, wäre schon sehr kühn, denn, es sei wiederholt, AR hat ziemlich lange Zeit gehabt für solche, eventuellen, Veränderungen. Wenn, was hier nicht zugestanden werden kann, Greg hier die älteste Fassung des Textes erhalten haben sollte, ist damit noch lange nicht impliziert, daß AR von Greg abzuleiten sein müsse; ein wenig sollte man logisch doch differenzieren.

Angesichts der Vergleichbarkeit des Ambitus der beiden Fassungen — ein Zitat der bei-

den Fassungen findet man, außer in der exemplarischen Ausgabe von Turco, bei Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 564 ff., fällt die Verschiedenheit der Melodien doch auf: Wie man hier die eine aus der anderen Fassung ableiten sollte, mit rationalen Gründen und ohne den Einsatz von Vorentscheidungen wie der, daß Differenziertheit und Individualität von Melodien nur eine frühe, ursprüngliche Entwicklungsphase, Typisierung dagegen nur ein spätes Stadium der Geschichte sein dürften, wäre sicher nicht ganz uninteressant zu erfahren.

Klar ist, daß Greg eine klare tonräumliche Disposition besitzt, die einen tonräumlichen Höhepunkt auf die Versmitte setzt, auf *multiplicabitur*, sonst aber erstaunlich einheitlich den Rahmen  $D - F$  gestaltet. Auffällig ist auch der Gebrauch von *strophici*. Und hier fällt die Schlußbildung durch Motivwiederholung auf, keine triviale Bildung:



Beachtenswert ist, wie das gleiche Motiv, der hier zum erstenmal auftretende Sprung  $D C - FFF$ , einmal auf *Dei*, dann auf *nostr*i verteilt wird — natürlich nebst charakteristischer Abschlußfloskel (*torculus*, der die Tonika durch den Terzsprung  $C - E$  vorbereitet; eine typische Kadenzwendung, der das zweimalige Auftreten des Sprungs  $C - F$  zur Kadenz umwendet). Das Motiv war dem Komponisten also wichtig — die in St. Gallen faßbare leichte rhythmische Unterschiedenheit könnte man auf die verschiedene Art der „Syllabisierung“ zurückführen, in Metz sind jeweils die beiden Töne der *flexa* lang<sup>57</sup>. Mit dieser doch deutlich individuellen und auffälligen Schlußbildung, die die vorangehenden zahlreichen Wendungen mit *strophicus*,  $D - FFF$  aufnimmt, wird die Annahme, daß die fränkische Fassung eine redaktionelle Bearbeitung einer dem „normalen“ Psalmtext folgenden Vorlage darstellen könnte, noch wahrscheinlicher. Jedenfalls wird deutlich, daß man entsprechende Fragestellungen nicht einfach ad hoc, ohne Kontextbeachtung durchführen sollte.

#### 2.4.2 Zu weiteren Beispielen von Plural versus Singular

Gewisse Schwierigkeiten macht daher auch die Deutung der Textvariante *Si iniquitates/Si iniquitatem* in einigen der Fränkischen Versionen dieses Textes durch Pfisterer, ib., S. 132 f., denn daß es Freiheiten in dieser Hinsicht in Greg gegeben haben kann, dürfte kaum überraschen. Zunächst ist zu beachten, daß Aurelians Hinweis auf Aufgaben des *cantor* natürlich auch eine Art „Freibrief“ für individuelle Eingriffe bedeuten könnte, d. h. er könnte ein Hinweis sein für die Bildung gewisser, in sehr engen Grenzen verschiedener

<sup>57</sup>Daß beim erstenmal das silbisch getrennte  $\underline{C} - FFF$  mit *t* zusätzlich als besonders lang qualifiziert wird, beim zweiten Auftreten nur als *longa* muß keine grundsätzliche gestaltnmäßige Unterschiedenheit bedeuten.

Traditionen, auch der Textform. Danach wäre nach der Konsistenz dieser Varianten zu fragen, z. B. ob die Übereinstimmung der eventuellen betreffenden Variante dann immer in beiden betreffenden Liedern, wie im Off. *De profundis* und in gleichtextigen Tractusversen stattfindet<sup>58</sup>.

Warum eine solche Frage methodisch notwendig ist? Betrachtet man ein anderes Lied gleichen Textes, aber anderer Gattung, so fällt doch auf, daß im Int. *Si iniquitates* offenbar durchgehend der Plural des zweiten Wortes verwendet wird (übrigens findet sich hier ein Beispiel des oben angesprochenen Initium mit *frangulus* und anschließendem tieferliegenden Rezitationston; vgl. den Index<sup>59</sup> — hier liegt jedenfalls keine Konsistenz vor, was doch Anlaß, ja sogar Grund für Fragen sein könnte, oder nicht? Jedenfalls wird damit die Vermutung, daß hinter dem singularischen *Si iniquitatem* einiger Fränkischer Überlieferungstraditionen irgendeine gemeinsame ältere Sonderfassung aus der Gruppe der *vetus Latina* Übersetzungen stehe<sup>60</sup> zumindest hinterfragbar. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, daß verschiedene Gattungen bzw. Lieder zu verschiedenen Zeiten komponiert auch auf verschiedene Textvorlagen zurückgeführt werden können, andererseits sind derartige gattungsgebundene Diskrepanzen in der „Textierung“ auch kein Beweis überhaupt für eine Rückführbarkeit bestimmter Textvarianten auf eine bestimmte, eher seltene Textvorlage im Einzelfall.

Damit aber wird die Frage, ob vielleicht bestimmte Kontextbedingungen gefunden werden könnten, die diese offensichtlich gattungsgebundene Besonderheit des Singular in der Wendung *Si iniquitates/iniquitatem* begründen, nicht ganz unsinnig. Und da könnte man schon einen Grund für eine Numerusveränderung finden: Der erste Vers schließt mit der Wendung *Domine, exaudi vocem meam*, der zweite bittet die Ohren Gottes *intendentes* zu sein *in orationem servi Tui*; und da sollte es ausgeschlossen sein, daß der Komponist bzw. der Fränkische Adaptor oder Rezeptor des Liedes den folgenden Text hinsichtlich des Numerus angeglichen haben könnte? Immerhin fällt doch auf, daß der Singular nur in den Gattungen aufzutreten scheint, die mehrere Psalmverse singen. Und da könnte Aurelians Aufforderung, sinnhafte Einheit im ganzen Lied zu schaffen, ja durchaus zu einer entsprechenden Folgerung geführt haben, und zwar nicht überall, sondern bei einigen —

<sup>58</sup>Man könnte z. B. fragen, warum ein Notator/*cantor*/Adaptor in Metz ausgerechnet die Idee hat, das Wort *unanimes* als *unianimes* zu vertonen, tatsächlich durch Hinzufügung einer eigenen Silbe

<sup>59</sup>Bemerkenswert ist das Auftreten des *frangulus* im Off. *De profundis* zu Anfang des 2. Versus auf *DCCDAGA A*, sollte hier ein *Gis* gemeint sein, oder stellt die Fassung des Gradualbuchs eine Emendierung des „fehlenden“ *B* dar, wäre zu fragen, naheliegender wäre ein Verlauf ... *AGB*. Wieder mal ein Fall möglicher Variante, die nicht durch *oral tradition* Vagheit zu erklären ist?

<sup>60</sup>Die Behauptung, daß, ib., S. 132, Anm. 370, der doch relativ seltene Singular durch ein Mißverstehen der Wortform *ἀνομίας* in der Wendung *ἐὰν ἀνομίας παρατηρήσῃ, Κύριε* als Genetiv singular stehen könnte, müßte — gewisse Griechischkenntnisse der betreffenden Übersetzer vorausgesetzt — zunächst einmal nachweisen, daß *παρατῆρειν* irgendwo nicht mit Akkusativ verwendet zu finden sei. Lampe und andere lassen dies nicht erkennen.

was übrigens auch spontan an verschiedenen Orten geschehen sein könnte. Dies soll keine endgültige Erklärung liefern, nur darauf hinweisen, daß auch in diesem Fall vielleicht doch noch andere Möglichkeiten einer Begründung bestehen, wie dies auch für andere bei Pfisterer vielleicht doch etwas schnell vorgetragene einfache Lösungen zu beachten wäre; so schön auch einfache Erklärungen erscheinen, die Grundvoraussetzung, daß es Fränkische, ja vielleicht sogar regional verschiedene auch in die Textform eingreifende redaktionelle Veränderungen in kleinstem Umfang nicht gegeben haben darf oder kann, scheint nicht überzeugend: Es gibt andere Möglichkeiten. Damit ist also durchaus möglich, daß die Fassung der Mehrheit, die korrekte plurale Form *iniquitates* auch die ältere darstellt — warum sollte gerade hier von Pfisterers a priori Prinzip abgegangen werden, daß die Mehrheit wohl auch die älteste Form wiedergibt, wenn man schon solche Prinzipien aufstellen will<sup>61</sup>.

Liest man im *Graduale Triplex*, so findet man höchst verschiedene Dinge, die man im normalen Gradualbuch nicht finden kann, so z. B. auch textliche Differenzen zwischen den jeweils herangezogenen zwei Hss., aber natürlich auch zu den Angaben des Gradualbuchs. Findet man z. B. eckige Klammern im Text und dazu noch ein Fehlen einer Neumierung, folgt daraus, daß der entsprechende Textteil offenbar nicht komponiert, nicht notiert oder nicht gesungen worden ist, wenigstens in der betreffenden Hs. Auch solche Hinweise sollte man beachten.

### 2.4.3 Wo bleibt das *Dominus tecum* in einigen Vertonungen?

Ein beeindruckendes Beispiel für solche Differenzen findet man schon weit vorn im *Graduale Triplex*, nämlich im Off. *Ave Maria*, wo doch — im Kehrrvers — im Text *Ave Maria gratia plena, Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui*, nach den Angaben der Ausgabe die St. Gallische Quelle genau wie später Montpelier völlig auf den Text und das schöne Melisma auf *Dominus tecum* verzichtet, also hier einfach eine *lacuna* läßt. Demgegenüber hat Metz sowohl den Text<sup>62</sup> als auch das Melis-

<sup>61</sup>Sehr merkwürdig ist übrigens, daß Pfisterer, der sich sonst so ausführlich mit dem Problem der *Kontraktion*, eigentlich *Synalöphe* bzw. deren Beachtung in der Komposition zu diesem Fall hier gar nichts sagt, obwohl im Int. Metz hier keine Spur einer Beachtung der naheliegenden — einsilbiges Anfangswort — Synalöphe in der Melodie zeigt, St. Gallen dagegen offenbar „nur“ einen *pressus* aufweist — was natürlich eine Art „Anfangsverlust“ sein könnte, also nicht ganz beweiskräftig sein müßte. Wenn dies, in einer anderen Hs. im Tractus aber ebenso begegnet, dann fällt dies auf, dann könnte man die Metzger Fassung als später interpretieren, nämlich als durchgeführte Orthographisierung. Auf die Schwierigkeiten, die Pfisterers Behandlung dieses Phänomens bereiten, ist noch einzugehen.

<sup>62</sup>Das gleichtextige Alleluia, *Ave Maria* kann nicht als Zeugnis für ursprünglichen liturgischen Textgebrauch angeführt werden, da die Überlieferung nicht alt und breit genug ist. Übrigens, auch hier wird wiederholt: Das Melisma auf *Dominus* ist eine, dem Text entsprechend etwas verlängerte Wiederholung des Melismas auf *gratia plena*. Kompositionsgeschichtlich ist von Inter-

ma, allerdings offenbar etwas zeitsparend notiert, wenn die wörtliche Wiederholung nicht nochmals ausnotiert wird. Was soll man hieraus schließen, vielleicht sogar für die Relation von AR und Greg, denn AR hat, wie Metz, den vollständigen Text. Und da kann man Pfisterer danken, daß er weitere Erkenntnisse und auch eine Erklärung vermitteln kann, *ib.*, S. 133 f. So findet sich die zwischen St. Gallen und Metz — jeweils die im *Graduale Triplex* zitierten Quellen so aufgerufen — bestehende Differenz auch in anderen Neumenhss., z. Teil sogar mit eindeutig nachträglicher Hinzufügung des, im betreffenden Haupttext fehlenden Textteils *in margine*, mit oder ohne Neumen o. ä., jedenfalls deutlich erkennbar als Nachtrag (wobei die angesprochenen Nachträge nicht immer klar die Textverteilung erkennen lassen). In Chartres, *PM XI*, z. B. findet man eine Diskrepanz zwischen Text — mit *Dominus tecum* — und Musik: Die Musik fehlt über dem ausgeschriebenen Text. Andererseits fällt auch auf, daß der Textschreiber klar Raum gelassen hat für ein großes Melisma, was er wohl nicht hätte tun können, wenn er nicht an dieser Stelle eben an ein großes Melisma gedacht hätte (das Loch im Pergament hat ersichtlich nichts mit der Ausdehnung zu tun, die der Textschreiber für ein, dann aber nicht notiertes, Melisma vorgesehen hat. Damit wäre zumindest ein Beispiel dafür gegeben, daß das Melisma sekundär ausgelassen worden sein könnte. Wollte man die Überlieferung von Greg in Benevent als sozusagen besonders ursprünglich postulieren und gleichzeitig, weil AR den Text mit *Dominus tecum* singt, fordern, daß in Greg ursprünglich ... *tecum* gefehlt haben müsse, wird man natürlich gewisse Schwierigkeiten bekommen, denn Benevent hat die nach dieser Meinung jüngere Version mit ... *tecum*, „wogegen“ *PM XVIII*, (123 Bibl. Angelina) frei ist von *Dominus tecum*. Natürlich hat die Annahme, daß der Text des Offertorium ohne *Dominus tecum* eine ältere oder die älteste Version sein könnte, die Unterstützung der betreffenden *Sextuplex*-Hss.

Sich vorzustellen, daß diese Hss. einfach naive, sklavisch abgeschriebene Versionen von liturgisch denkunfähigen reinen Kopisten gewesen seien, Versionen, die nicht auch auf eigenständigem Denken und Überprüfen liturgischen Sinns beruht haben dürfen, wäre schon angesichts angemerakter Alternativen eine höchst lächerliche Annahme. Den letzten Beweis, ob es eine ursprüngliche Fassung mit oder ohne *Dominus tecum* gegeben hat, kann auch dieses Zeugnis nicht geben (von unvollständigen Angaben abgesehen). Unterhaltsam ist übrigens auch der Umstand, daß entsprechende Varianten der Stelle in der *Vetus Latina* durchweg, geradezu obligatorisch, bei allen anderen Verschiedenheiten das *Dominus tecum* enthalten, von da also scheint nichts daraufhin zu deuten, daß dieser Textteil nicht alt gewesen sein, bzw. daß er nicht sekundär aus und für den Liedtext ausgemerzt worden sein könnte.

Angesichts der eindeutigen Aussage von AR und der von Aurelian angesprochenen, nicht extrem autoritätsgebundenen Möglichkeit von Eingriffen in den Text, könnte man vermuten, daß ursprünglich natürlich der vollständige Text als Liedtext vorgegeben wor-

---

esse, daß das Melisma auf *Tecum* als sequentielle Variante des vorangehenden Melismas erscheint. Die Nutzung der parallelen *climaci* ist eindeutig: Man kann also aus Motivwiederholungen nicht einfach auf Einschub des so vertonten Textes schließen.

den ist, irgendjemand aus irgendeinem Grund an bestimmten Orten den genannten Text herausgenommen hat, irgendein Fränkischer *cantor*, der im Beibehalten dieses Textstücks keinen Sinn für ein Lied erkannt haben könnte. Diese Lösung schließt Pfisterer aus, denn für eine Streichung dieser Textphrase sei kein Grund erkennbar. Deshalb muß erwartungsgemäß hier ein weiterer Beweis vorliegen, daß Greg, die kurze Fassung, vor der von AR liegt.

Man könnte natürlich fragen, was dann den ursprünglichen Kompilator des Textes dazu gebracht hat, gerade diesen Textteil auszulassen; die Frage der *Grundlosigkeit* wird damit also nur auf eine frühere „Generation“ verwiesen. Ganz so einfach erscheint also die Behauptung auch nicht, daß die „kurze“ Version eben die ursprüngliche sein müsse, die vollständige nachträglich, insbesondere aber das klare Auftreten nur der vollständigen Textfassung in AR unbedingt auf Gregorianischen Einfluß zurückgehen müsse, denn das neumierte Römische Urgraduale kennt auch Pfisterer nicht, zudem, wie immer, wird durch die, hier nicht akzeptierte, Behauptung auch nicht klar, warum dann Greg der — angebliche — „Vater“ von AR gewesen sein sollte.

Es fällt auf — und für diese Erkenntnis ist Pfisterer sicher zu danken<sup>63</sup> —, daß in den vollständigen Gregorianischen Fassungen der Text *Dominus tecum* auf ein *Melisma des Off. Angelus Domini (V. 2: stetit) gesungen* wird. Damit ist nach Pfisterer bewiesen — wenn doch alles so einfach wäre! —, daß das Melisma im Off. *Angelus* ursprünglich ist, und irgendjemand gerade dieses Melisma aus der Fülle möglicher Melismen ausgewählt hat, sozusagen zum nachträglichen Vertonen eines später — wann? — in Greg hinzugefügten Textes vor allem durch das Melisma auf *Dominus*<sup>64</sup> — alle anderen Wendungen

<sup>63</sup>Vgl. Hochwürden D. Johner, l. c., S. 93, Anm. 2: Auch Johner ist der Meinung, daß ein Zitat aus *Angelus* in *Ave Maria* vorliegt, denn die Melodie findet sich auch noch, nach Johner, im Off. *Posuisti* (AR hat gerade dieses Off. aus Greg nicht „übernommen“, vielleicht hat AR auch sonst Greg gar nicht rezipiert? jedenfalls sind die Melodien so verschieden, daß von einer — angeblichen — Rezeption auch im Fall des Off. *Ave Maria* nicht die Rede sein kann); das Melisma ist also beliebt, ein *Ohrwurm*, woher man a priori weiß, was sekundärer, und was primärer Gebrauch der Wendung ist, ist Verf. allerdings nicht ganz einsichtig, denn wer weiß, wann das Melisma nicht mehr produktiv war; eines kann mit Sicherheit gesagt werden: Läßt man das Melisma im Off. *Ave Maria* weg, fehlt eine ästhetisch sinnvolle abschnittsweise Erweiterung des Tonraums, was in beiden anderen Off. so nicht der Fall ist.

<sup>64</sup>Die Frage, ob man musikalisch das Melisma im Off. *Ave Maria* als nachträglichen Zusatz erkennen könnte, scheint zunächst durch den Hinweis beantwortbar zu sein, daß hier das einzigmal im Kehrsvers der Schlußton des vorangehenden Abschnitts und der Anfangston des anschließenden, hier also *plena Dominus tecum*, im Abstand einer Quart stehen. Dies wird als mögliches Argument dadurch unbrauchbar, daß dieser Quartsprung Merkmal des Melismas selbst ist, wie die Wiederholung zeigt; außerdem begegnet der Quartabstand ebenso im Off. *Angelus*: Es gibt also keinen Beweis eines sekundären Einschubs dieses Melismas zur Bewältigung eines, angeblich, später — in Montpellier z. B. nicht — „verlängerten“ Textes aus der Musik. Musikalische „Reime“ o. ä., die eine Melodie als ursprünglich, die andere als hier ein Zitat nutzend unterscheiden

sind verschieden wie die Textstruktur: *Dominus tecum* lautet der eine Text, *Iesus stetit in medio eorum* der andere, hinzu kommt noch, daß das kleinere Melisma auf *tecum* das Schlußmelisma von *stetit* aufnimmt. Die Wendung *Dominus tecum* wäre sozusagen als Einschübe hinzugekommen, wenn man hier einen Nachtrag sehen will. Warum aber wird dann nicht in direkter Entsprechung zu den — angeblichen — Vorgaben (denn auch Pfisterer sagt nicht, ob das Off. *Angelus* oder das Off. *Posuisti* Vorbild war) nicht einfach *Dominus tecum* mit dem großen Melisma versehen? *Magna est gloria* wird entsprechend vertont, *Iesus stetit* ist auch nicht so unterschieden von *Dominus tecum*, daß eine entsprechende direkte, sekundäre — angebliche — Übernahme bzw. Zitierung ausgeschlossen gewesen wäre: Es handelt sich demnach bei der Adaption der Wendung im Off. *Ave Maria* also klar um eine kompositorisch selbständige Leistung, nicht einfach um eine Zitierung, womit die Frage zu stellen ist, warum ein „Zitat“ vorliegen muß und eben nicht um eine Adaption einer geläufigen Wendung.

Sonst ist der Kontext verschieden. Warum die Übernahme vom Off. *Angelus* zum Off. *Ave Maria* erfolgt sein muß (wie dies beim Off. *Posuisti* gewesen sein „muß“, verrät Pfisterer aus dem genannten Grund nicht) und nicht umgekehrt, bzw. ob, auch in Hinblick auf andere vergleichbare Situationen ein echtes „Zitat“ vorliegen muß, und nicht um eine ganz normale Adaption einer verfügbaren Wendung geschehen ist, läßt Pfisterer unerörtert, so daß die vielleicht naive Frage bleibt, wo das Melisma ursprünglich gestanden hat. Denn, wenn die vollständige Fassung ursprünglich war, eine andere Tradition entstand, die diese Textstelle — oder auch nur das Melisma in seiner „Symmetrie“ — gestrichen hat, und dann eine neue Rigorosität wieder den vollständigen Text verlangte, dann könnte die von Pfisterer geschilderte Situation auch erklärt werden. Und was das Ganze mit der Relation von AR und Greg zu tun haben könnte — dürfte sich vor allem aus der Natur der jeweiligen Melodien ergeben, und die schließt eine — angebliche — Übernahme AR aus oder von Greg aus.

Und, daß man auf die Wörter *Dominus tecum* im Liedtext verzichtet hat, das scheint nicht ganz ohne Sinn zu sein: Der Gruß *Ave Maria gratia plena* ist zeitlos, ebenso die anschließenden Qualifikationen, *benedicta ...* Demgegenüber erscheint post eventum, nämlich im anbetenden Lied die Formulierung *Dominus tecum* nicht als ganz so zeitlos. Spätestens nach Mariae Himmelfahrt erscheint eine solche Anrede, vor allem durch einen singenden Chor nicht notwendig sehr angemessen. Natürlich muß dies nicht so sein, von vornherein kann man eine entsprechende Interpretation eines fränkischen Sängers, oder auch mehrerer, fränkischer Sänger vielleicht doch nicht a priori ausschließen. Das, natürlich nicht für die hier interessierende Zeit, wohl aber für bestimmte Einstellungen charakteristische Entsetzen der Zisterziensischen Choralreformer über textliche Entstellungen kann übrigens ein Beispiel für im Sinne einer Choralreform verstandenen Absolutsetzung der Schriftautorität dienen — Aurelian jedenfalls scheint eine freiere Einstellung gehabt zu haben.

---

ließen, fehlen in beiden Offertorien, wie auch in dem von Pfisterer, wohl um die Komplexität nicht weiter zu erhöhen, unbeachtet gelassenen Off. *Posuisti*.

Man kann natürlich auch nach der Musik fragen, und da fällt nicht nur auf, daß AR in seiner Vertonung des betreffenden Textteils nicht nur, wie so oft, keine Spur des so charakteristischen Melismas der vollständigen Vertonungen in Greg erkennen läßt<sup>65</sup>, sondern auch noch sehr anders disponiert (ein Beweis dafür, daß die Melodie von AR aus Greg stammen muß?), nämlich (im Off. *Ave Maria*) in der Wiederholung des vorangehenden — melodischen — Abschnitts, wofür wieder in Greg kein Hinweis zu finden ist.

Wenn also Pfisterers Glaube an die Vorgängigkeit von Greg und entsprechende Beeinflussung der Version von AR durch Greg zutreffen sollte, kann hier nur ein Einfluß im Sinne einer rein textlichen Abhängigkeit erschlossen werden; die aber kann auch durch die wahrscheinliche Bekanntschaft mit dem Text aus anderem liturgischen Kontext veranlaßt worden sein. Übrigens wiederholt AR nicht nur an dieser Stelle den betreffenden Melodieteil, man findet ihn auch im 1. Vers auf *virum non cognosco*, wenn auch auf *cognosco* etwas variiert, s. u. „Dafür“ besteht aber keine Verwandtschaft des Melismas mit der Melodik des Off. *Angelus Domini*, die zwar auch Wiederholungen von Melodieteilen kennt, z. B. (in AR) *caelo et ...* und *queritis ...*, oder *descendit de celo* und *aleluia*, aber nicht die melodische Wendung, die das Off. *Ave Maria* dreimal, das dritte Mal variiert, wiederholt.

Man könnte natürlich postulieren, daß eine direkte Wiederholung eines Melodieteils eben der Ausweg war, mit dem man einen — hypothetisch — später eingefügten Textteil ganz einfach vertonen kann. Leider ist dieses Argument nicht zu brauchen, weil die Offertorien auch in AR von einem solchen Gestaltungsmittel ausreichend Gebrauch machen; ärgerlich, vor allem bleibt nur die Übernahme einer klassischen Formulierung von Berty Wooster, nämlich: *sounds rummy*. Und das wird auch nicht erleichtert durch Pfisterers Erklärung: Aus der Gestalt der Melodie und des Textes in AR kann kein Mensch folgern, daß hier die „defektive“ Fassung ursprünglich gewesen sein könnte; der Komponist der Melodie in AR hat erkannt, daß die Silbenzahl pro Wort und die Akzentfolge jeweils identisch sind: *grátia pléna* und *Dóminus técum* sind geradezu metrisch identische Verse<sup>66</sup>; den Komponisten der vollständigen Textfassung in Greg interessiert dies nicht. Der Komponist in AR ist offensichtlich von Anfang an durch diese Parallelität beeinflusst, ja so sehr, daß er noch eine weitere viersilbige Variante davon anwendet.

Betrachtet man noch, was sicher obsolet ist (?), die ästhetische Qualität des Auftretens des Melismas auf *Dominus tecum* (in Greg), das nicht nur am Schluß schon rein melodisch mit der Tonfolge *D – G – c* recht bemerkenswert ist, ja geradezu die Qualität eines „Ohrwurms“ besitzt, so fällt auf, daß die Wendung auf *Dominus tecum* von der

<sup>65</sup>Dies gilt, wie zu erwarten, auch für das Melisma in AR im Off. *Angelus*, wo auf *stetit* im 2. Vers keine Spur des Melismas im gleichen Off. in Greg zu finden ist: Also weder ist die Parallelität zwischen den beiden Offertorien in AR zu finden, noch haben die in AR jeweils überlieferten Melismen mit dem in Greg irgendeine Parallelität, das dürfte für eine These der Ableitbarkeit AR aus Greg auch nicht ganz ohne Interesse sein, denn auch AR kennt Wiederholungen.

<sup>66</sup>Die Wiederholung der Melodie im Vers, auf *non cognosco* ist wie gesagt etwas variiert, und zwar akzentbeachtend, denn der Akzent von *pléna* wird auf *cognosco* gesetzt; man könnte von einer musikalischen *correptio* sprechen.

tonräumlichen Disposition sinnvoll erscheint: 1. Teil  $(D) - F - a$ , 2. Teil  $(F)/G - a - c$ , 3. Teil  $D - G/a$ , *Dominus ...*:  $G - d$ , 5. Teil  $G/a - e$ . Die folgenden Teile steigen ab. Zumindest ist anzuerkennen, daß der auf *benedicta tu* erreichte tonräumliche Höhepunkt durch das Melisma gut vorbereitet erscheint; wenn es sich wirklich um einen Nachtrag handelt, ist das Melisma recht gut gewählt.

Zu fragen wäre also noch, ob ein solches melodisches Gebilde im Chorstück vielleicht stilistisch unpassend ist, d. h. hieraus ein Argument für die Nachträglichkeit gezogen werden könnte — bzw. auch umgekehrt ein Argument, daß auch musikalisch ein Grund für ein Ausscheiden eines so aufwendigen melodischen Gebildes bestanden haben könnte. Auch eine solche Argumentation führt zu Problemen: Sicher ist eine solche Melismatik in den Chorstücken selten, aber nicht ausgeschlossen, zum andern wäre zu fragen, wie käme ein sekundär hinzuvertonender Komponist dazu, ein stilistisch unpassendes Melisma einzufügen — übrigens kann nicht gefolgert werden, daß in Metz die Wiederholung des Anfangsteils nicht von Anfang an vorgesehen worden sein könnte: Das Auftreten des Schlußteils ist eindeutiger Hinweis darauf, daß das gesamte Melisma gemeint war: Die Metzger Überlieferung jedenfalls läßt nicht erkennen, daß die gemeinte melodische Form sekundär gewesen sein könnte.

Das Problem der Ursprünglichkeit von vollständiger oder unvollständiger Textvertonung kann also auf die entsprechende Zeugnisstärke von Metz und St. Gallen konzentriert werden — welche der damit wiedergegebenen Traditionen ist des Vertrauens würdiger als die andere? Pfisterers Deutung soll damit nicht als unmöglich erwiesen werden — daß sie die wahrscheinliche ist, daß das Problem sich zur Deutung der genetischen Relation von AR und Greg eignen würde, das kann nicht geschlossen werden. Es ist immer möglich, daß irgendjemand den klar vorgegebenen Text für das Lied gekürzt hat, vielleicht nur regional, und daß es in dieser einen Tradition dann wieder stärker auf die Textautorität setzende Liturgen gegeben haben muß, die sich, wer sollte dies von vornherein ausschließen können, vielleicht auch einfach nach anderer, nämlich vollständiger Tradition ausrichteten. Daß eine solche Diskrepanz aber auf keinen Fall im Rahmen der Fränkischen Rezeption des Chorals entstanden sein kann, dies ist nicht beweisbar. Denkbar wäre auch eine sehr rasche Vervollständigung in einigen Teilen Fränkischer Rezeption — wie Aurelian zeigt, wurden solche potentiellen Eingriffe in den Text als Aufgabe des *cantor* angesehen. Andererseits, wenn St. Gallen hier für einmal, vor allem im Text, die gemeinsame Vorgabe näher als AR wiedergeben würde — was hier nicht akzeptiert werden kann —, was sollte das zu einer genetischen Abhängigkeit AR von Greg aussagen: AR hat, es sei wiederholt, viel Zeit gehabt, seine Texte eigenständig zu verändern. Wann das geschehen sein könnte, wenn es denn überhaupt geschehen ist, kann, offenbar, sogar Pfisterer nicht angeben.

Man kann hier aber noch etwas weiter spekulieren oder vielleicht sogar rational diskutieren, wenn man das für notwendig hält — zum jetzigen Wissensstand! — über Relationen und Entstehungswege, wenn man nämlich die Versionen des betreffenden Melismas über *Iesus stetit* im Off. *Angelus Domini* in Greg und AR vergleicht — Ähnlichkeit gibt es hinsichtlich des Ambitus und der allgemeinen Bewegungslinie, wie überhaupt der Exi-

stanz eines Melismas; die Struktur des Gebildes in Greg findet aber, wie so häufig, in AR keine Entsprechung, insbesondere nicht die charakteristische  $\xi, \alpha, \alpha, \beta$ -Struktur (zuerst Greg, dann AR):

The image displays four musical staves comparing Gregorian and Ambrosian (AR) chant. The first staff shows the Gregorian melody for 'Ie- sus' and 'ste-'. The second staff shows the AR melody for 'tit'. The third staff shows the Gregorian melody for 'Hie- sus'. The fourth staff shows the AR melody for 'ste-' and 'tit'. The notation includes square neumes on a four-line staff with a red clef and a red notehead.

Bemerkenswert ist die Parallelität auf *Iesus/Hiesus*, den hier erreichten Tiefstton singt Greg im zitierten Abschnitt nicht mehr. Insbesondere das Erreichen des Tons *c* auf *Iesus*, also nicht auf der betonten Silbe in beiden Fassungen widerspricht der Voraussetzung einer nur zufälligen, durch die initiale Struktur gegebenen Parallelität. Die Auszierung in AR nach *GGF* bzw. *GF* in AR *Gaha GaG* statt *GaG* in Greg ist deshalb zu beachten, weil sie fast identisch auf *stetit* zu Anfang des in beiden Fassungen umfangreichen Melismas wiederholt wird, eigentlich ein syntaktischer und initial funktionaler Unsinn<sup>67</sup>. Greg macht, wie bereits gesagt, als Teil der Form des Melismas sozusagen sofort auf *stetit* einen klar den Akzent beachtenden Sprung zur Rezitationslage; der Anfang, *Iesus*, ist insgesamt ebenso klar auf die tiefe Lage bezogen, mit einem kurzen Aufstieg, der übrigens nicht den Akzent nutzt. Dies ist eine typische Gregorianische Formulierung, einer Art Vorinitium, die nur kurz, scheinbar, die Initillage verläßt. Die Erweiterung des Tonraums im folgenden Abschnitt, auch der angesprochene Sprung wird natürlich wirkungsvoller als in AR mit dem Ablauf im Ambitus *G - h*: Der Aufstieg zum Höchstton in AR verläuft langsamer, die übergeordnete Linie ist aber auch gegeben: *h c d*. Auch AR kennzeichnet

<sup>67</sup>Die Überlieferung im Off. *Domine exaudi* im — weder in AR, noch in Metz überlieferten — 2. Vers auf *manducare panem* ist in St. Gallen so verschieden notiert, daß die Identität der Melodien zu den unterstrichenen Silben mit Sicherheit nicht sicher ist; diese Stelle kann also nicht als „Gegenbeispiel“ in Greg angeführt werden. Auch das Schlußmelisma in diesem Vers ist in St. Gallen nicht „so“ identisch notiert wie in Otts Ausgabe. Sollte man etwa das Fehlen dieses Versus in AR als Beweis für das größere Alter von Greg werten — obwohl niemand weiß, ob, vielleicht, und wann AR Verse ausgelassen haben könnte?

das Erreichen des Höchsttons effektiv: Der Höchstton wird erreicht wie verlassen durch Sprung (die „Trillerfigur“ ist typisch für den Stil von AR). Schon dieser Unterschied macht deutlich, daß eine Ableitung der Melodie von AR aus Greg nicht erklärbar wäre, wenn dazu noch die „Nichtbeachtung“ der Motivwiederholung kommt, müßte man einen unüberwindbaren Widerwillen in AR gegen solche Wiederholungen annehmen (den es nicht gibt), zudem gestützt durch ein Stilempfinden, das nicht einfach die Wiederholung auslassen kann, und hätte damit eben doch wieder einen ganz eigenständigen Stil von AR voraussetzen (was durch jeden Vergleich der Melodien sozusagen total bestätigt wird<sup>68</sup>) — das wären höchst merkwürdige Argumentationsweisen. „Umgekehrt“ wäre eine sekundäre „Symmetrisierung“ einer nicht spannungsvollen Melodiegestalt als Ergebnis einer Redaktion im Frankenreich wohl nicht abwegig. Daß da solche „Symmetrien“ nicht ganz unbeliebt waren, ist geläufig.

Der leichteren Vergleichbarkeit bzw. zur leichteren Feststellung, daß eine Vergleichbarkeit in AR an der betreffenden Stelle — *Dominus tecum* — im Off. *Ave Maria* nicht ins Auge springt, sei der betreffende Teil dieses Off. in AR direkt anschließend zitiert:

Ma-ri- a

gra- ti- a ple- na

Do- mi- nus te- cum

„Schon“ hier wird deutlich, daß AR natürlich „Symmetrien“ nicht perhorresziert, sondern einführen kann, genauso wie dies Greg tut, allerdings nicht immer an identischen Stellen — in Bezug zum gleichen Text —, sondern gelegentlich an jeweils verschiedenen Stellen, „Symmetrien“ bis hin zu musikalischen „Reim“bildungen treten in beiden Fassungen nicht nur parallel auf. Dies kann man doch wohl so interpretieren, daß beide Fassungen gelegentlich verschieden redigieren, nämlich eine gemeinsame „Urkontur“, die man sich kaum anders als eine gemeinsame Vorgabe vorstellen kann. Daß hier z. B. AR sekundär verändert haben mag, Greg erst anschließend und zu irgendeiner anderen Zeit, das dürfte kein musikhistorisches Problem darstellen.

Und, um alle Versionen vergleichen zu können, folge hier noch die Version des Off. *Ave Maria* mit vollständigem Text (natürlich Greg):

<sup>68</sup>Und wo sollte eine solche Stiltradition herkommen, wenn sie unmöglich aus dem — angeblich — übernommenen Greg hergeleitet werden kann? Aus einem abstrakten musikalischen Stilempfinden, das keine konkrete Basis hätte — vielleicht doch etwas zu ungeräumte Annahmen.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a Gregorian chant melody for the text 'Ma- ri- a gra- ti- a ple- na'. The bottom staff is an AR (Antiphonal Recitation) version of the same text: 'Do- mi- nus te- cum'. Both staves use square neumes on a four-line red staff. The Gregorian chant shows a characteristic melodic contour with a double ascent and a double descent. The AR version shows a more varied and complex melodic line.

Natürlich kann man den Melodieverlauf auf *Maria* als zufällig in beiden Fassungen parallel ansehen wollen, die Parallele des Ambitus und des zweimaligen Ab- bzw. Aufstiegs  $F - c/c - F$  erscheint aber doch so verwandt, daß man an Parallelität denken muß. Hinzu kommt die häufige Parallelität von *bistrophae/bivirgae* in Greg und Trillerfiguren in AR wie zu Anfang auf *Maria* als weiterer Hinweis auf Vergleichbarkeit. Die Wiederholung des Abstiegs *achaG* in AR ist Ausdruck des Stils der Floskelwiederholung (zudem wird diese Schlußfloskel noch zweimal gesungen im zu verschiedenem Text folgenden wiederholten Passus eben als „Reim“, was den ästhetischen Reiz nicht erhöhen dürfte<sup>69</sup>) — der Abstieg findet sich in AR damit dreimal (bzw. fünfmal, in den folgenden Abschnitten), in Greg variiert zweimal.

Bei den folgenden Abschnitten fällt auf, daß sich die Melodien zu *gratia plena* in Greg und AR hinsichtlich Ambitus sozusagen „widersprechen“. Dies deutet daraufhin, daß AR hier, wie zu vermuten, selbständig etwas wiederholt, eine eigene Wendung (deren eventuelles weiteres Auftreten in AR man sicher leicht mit dem bekannten Programm aus der computerwissenschaftlichen Feder von M. Haas wird nachweisen können) anführt (s. auch u.), die natürlich sekundär eingeführt worden sein mag — allerdings: Wann?

Hier ist also keine Vergleichbarkeit; von Interesse ist allerdings, daß beide Fassungen eine Wiederholung kennen, wenn auch „verschoben“: Greg, wesentlich sinnvoller als AR, „verschiebt“ diese Wiederholung in das Melisma — es dürfte keinen Grund geben, daß AR bei — angeblicher — Rezeption von Greg das nicht übernommen haben sollte, es gibt aber verständliche Gründe dafür, daß Greg die melodische Wiederholung, wie sie sich in AR findet, vielleicht doch als „Rudiment“ einer Urfassung, so verändert hat, daß jetzt eine Wiederholung nur im Melisma stattfindet: Die Wiederholung einer nicht kurzen Melodie auf zwei direkt aufeinanderfolgenden, syntaktisch wie semantisch nicht parallelisierbaren Textstellen, mußte in Greg stören, dies jedenfalls legt der entsprechende Stil in Greg nicht nur nahe, wogegen AR solche textlich „unangemessenen“ Wiederholungen nicht nur hier kennt.

Eine solche redaktionelle, natürlich nur hypothetische, Veränderung einer AR zumindest nächstehenden Fassung ist jedenfalls nicht so widersinnig wie die Vorstellung, daß AR ausgerechnet die Gestalt von Greg in der gezeigten Weise — angeblich — hätte

<sup>69</sup>Man wird hier kaum durch allgemeine Vorstellungen wie *Vereinheitlichung* auf AR als gegenüber Greg höhere musikalische Entwicklungsstufe eine Erklärung liefern können.

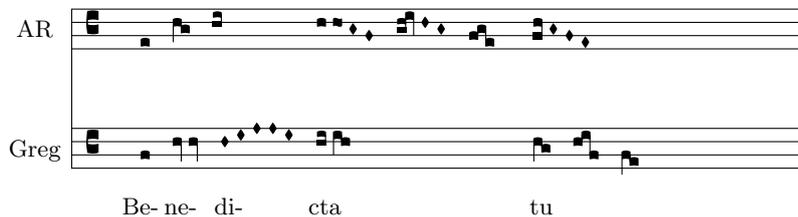
umändern bzw. „verschieben“ können. Warum, darf man vielleicht doch auch fragen, darf (die Wortwiederholungen sind von Verf. beabsichtigt) bei einer redaktionellen Bearbeitung einer aus Rom stammenden Melodieversion, die AR in der geschilderten Weise nahe gestanden haben kann, durch fränkische, also musikalisch höchst befähigte *cantores* nicht zur Lösung des hier angedeuteten „Wiederholungsproblems“ ein bekanntes Melisma eingesetzt worden sein? Und daß einige Fassungen in Greg gerade diesen Text, und damit trivialerweise auch das Melisma, auslassen, wird dadurch als historisch nicht trivialer Vorgang erkennbar, daß, wie gesagt, noch Montpellier diese „Auslassung“ weiterüberliefert: Dann muß es doch liturgische oder musikalische Gründe gegeben haben, diesen Text eben ohne *Dominus tecum* zu singen — und woher wollte man wissen, daß diese Gründe, die für einen Teil noch relativ später Überlieferung gültig waren, nicht schon für St. Gallen virulent waren, daß also St. Gallen bewußt ausläßt, wie Chartres, im Gegensatz zu einer, hier älteren Version, die Metz anzeigt?

So kann die Entwicklung also nicht gewesen sein, nur weil sie das nicht darf? Verf. maßt sich mit diesen Fragen nicht etwa das Wissen um die wirklichen historischen Entwicklungen an, er erlaubt sich nur, daraufhinzuweisen, daß die betreffenden Fragen Sachverhalte betreffen, die nicht ganz unkomplex sind, und die gewisse methodische Plausibilitäten zur Folge haben: Man kann von der, zumal noch genetischen Relation von AR und Greg auch beim Einzelbeispiel nur dann sprechen wollen, wenn man auch die Musik selbst betrachtet und bewertet; und da gibt es ersichtlich erhebliche Unterschiede bei, vielleicht, vergleichbarer Kontur.

Der einzige Unterschied der betreffenden Partie im Off. *Angelus Domini* bzw. *Ave Maria* in Greg besteht also — ausweislich des Zeugnisses von Metz, rational skilisch rekonstruiert — in der „Auflösung“ einer langen *virga* in einen *podatus* nebst *punctum*, um die „überzähligen“ Silben, *Dominus* unterbringen zu können, wogegen *tecum* einfach den in *Angelus Domini* letzten melismatischen Teil textiert, was durchaus naheliegt. Daß man aus diesem Unterschied mit Sicherheit auf die Priorität eines der beiden Belege für das Melisma schließen könne, wird wohl niemand behaupten wollen. Man könnte anführen daß *Angelus* in fünf, *Ave* nur in vier der Sextuplex Hss. überliefert wird. Daß das Melisma in *Angelus* älter sein könnte, wird aber nicht dadurch nahegelegt, daß einige -gregorianische“ Hss. den Text von *Ave Maria* nebst Neumen *in margine* (gegenüber St. Gallen) vervollständigen, denn da kann es sich um eventuell spätere Ergänzungen von Zweigen der unvollständigen Tradition handeln — gerade die oben bemerkte Notierung bzw. Nichtnotierung von Chartres kann hier einen beachtenswerten Hinweis geben. Stilistisch könnte man danach fragen, ob  $\xi \alpha \alpha \beta$  Strukturen häufiger rein melismatisch oder häufiger in entsprechender textlicher Verteilung auftreten, wird aber keine schlüssige Antwort erhalten können, so daß man diese Frage offen lassen muß. Natürlich ist auch die Lösung durchaus möglich, daß der Komponist des Off. *Ave Maria* sich an einer Stelle an ein sehr markantes Melisma erinnert hat, das ihm für die Stelle passend erschienen sein mag — eben als *Ohrwurm*; ob damit die Stelle *Dominus tecum* in Greg aber ein sekundärer Nachtrag oder original und gelegentlich ausgelassen worden sein könnte, oder andere Entwicklungsphasen vorliegen, ist nicht zu entscheiden.

Noch weniger entscheidbar ist aber, was diese Sachverhalte mit AR zu tun haben könnten, in Hinblick auf genetische Relationen zwischen AR und Greg: Wer weiß, wie AR zur Zeit gesungen wurde, als St. Gallen die fränkische Version notiert hat, wer wollte ausschließen, daß auch AR die kurze Fassung kannte, und dann irgendwann, nach 900 oder wann auch immer, den Text vervollständigt hat, aus eigener „Verantwortung“ (Verf. hat dazu keine Meinung, trägt nur mögliche Einwände und Widersprüche vor)? Mit den Entwicklungen in Greg muß das überhaupt nichts zu tun gehabt haben: Daß Greg älter und genetischer „Vater“ von AR sein müsse, einfach nur weil AR den Text vollständig vertont, einige Fassungen von Greg aber nicht, erscheint schon angesichts des Zeitraums bis zur rationalen Niederschrift von AR als höchst merkwürdige, methodisch unhaltbare Prämisse.

Auch hierzu ist es von Interesse, zu sehen, oder auch zu hören, wie die Melodien in beiden Fassungen anschließend verlaufen: Auch einem dezidiert unmusikalischen Betrachter müßte eigentlich auffallen, wie gut das Melisma auf *Dominus tecum* zum Folgenden paßt, in Greg, denn die Steigerung des Ambitus erscheint geradezu notwendig (daß AR nochmals die Schlußfloskel vorträgt, und daß Greg so etwas nie tun würde oder könnte, sollte man beachten); immerhin, beide Melodieteile schließen identisch, nur Greg geht über den Ambitus von AR hinaus — ein Merkmal übrigens der ambitusmäßigen Gesamtdisposition der Melodie in Greg. Daß hier eine ursprüngliche Parallele denkbar wäre, ist weder auszuschließen noch zu bestätigen:



Klar ist nur, daß eine solche Komposition nicht vor einer — angeblichen — Ableitung AR aus Greg stattgefunden haben kann, denn, es sei wiederholt, AR und Greg haben keine klare Parallele an den betreffenden Stellen, sondern sind, bis auf die Tatsache der Melismatik der Stelle überhaupt, so verschieden, daß ein gegenseitiger Einfluß auszuschließen ist — und warum, ob im Off. *Angelus* oder im Off. *Ave Maria*, das so markante Melisma in AR kein Echo gefunden hat, ist bei einer — angeblichen — Abstammung AR aus Greg unverständlich, wenn eben nicht beide Fassungen sozusagen unabhängig voneinander „nur“ von einer gemeinsamen Vorgabe abstammen<sup>70</sup>.

<sup>70</sup>Dagegen ist in Apels Beispiel *Figure 114*, S. 370 b., hinsichtlich des „Zitats“ eines Melismas im Off. *Eripe me ... deus* aus dem Off. *Exaudi Deus* (bzw. „umgekehrt“) eine Parallele des Zitats auch in AR zu finden; Es wäre wohl nicht ganz unangemessen, bevor man tiefere Erkenntnisse zu derartigen sozusagen gegenseitigen Zitaten äußern will, eine Statistik solcher Erscheinungen und ihrer Parallelen (oder deren „Gegenteil“) aufzustellen. Man kann hier z. B. ausgehen von den

Klar ist, daß die betreffenden Teile im Off. *Angelus Domini* immerhin zu Anfang, auf *Iesus*, deutliche Verwandtschaft zeigen; auch der Ambitus des folgenden Abschnitts ist ungefähr vergleichbar; die charakteristischen Merkmale des Melodieteils in Greg fehlen in AR aber ebenso wie die klare übergeordnete Form — und da soll man annehmen, daß das auch in AR sehr melismenfreudige Chorstück des Off. *Angelus* von der Gregorianischen Fassung abstamme und nicht umgekehrt Greg eine sekundäre Bearbeitung sozusagen aus der Vorgabe von AR sein darf? Der „Verzicht“ von AR auf die charakteristischen Merkmale der Sequenz von zwei Terzsprüngen nach unten und den Abschluß mit Quartsprung nach unten in Greg zugunsten eines doch wenig markanten Auf- und Abstiegs erschiene

Beispielen für „Zitate“, die Hochwürden Dominicus Johner aufstellt, l. c., S. 368; solche Zitate sind in den Offertorien nicht sehr selten.

Unterhaltsam ist z. B. auch der Umstand, daß das Off. *Super flumina* in Greg den dritten Vers mit *in die/m Ierusalem* beschließt, wogegen die, sicher spätere oder frühere, Fassung von AR noch erheblich viel mehr Wörter vorträgt; das wiederum führt dazu, daß AR das große Melisma von Greg nicht „übernehmen“ kann, und das, obwohl es in Greg auf gleichem Text im All. *Te decet hymnus* als „Zitat“ wieder erscheint (vgl. Johner, ib., S. 382). Wer war da wohl vorgängig, könnten nicht fränkische *cantores* hier entsprechend redigiert haben, zugunsten eines größeren Melismas Text weglassen? Und dieses höchst auffällige Melisma soll der — angebliche — Rezeptor aus oder von AR einfach nicht beachtet haben?

Genauso darf man sich doch etwas verwundern, daß AR ausgerechnet das wirkungsvolle Melisma im Kehrsvers des gleichen Off. auf *Sion* nicht „übernimmt“, wenn es denn, angeblich, Greg rezipiert haben soll:

The image contains two musical staves. The first staff is labeled 'AR' and 'Greg' on the left. It shows two staves of music. The top staff (AR) has a melisma that is significantly higher and more complex than the bottom staff (Greg). The text 'Si-on.' is written below the staves. The second staff is also labeled 'AR' and 'Greg' on the left. It shows two staves of music. The top staff (AR) has a melisma that is significantly higher and more complex than the bottom staff (Greg).

Daß AR aus „Rekonstruktion“ Gregorianischer Stilistik einfach auf ein solches Melisma „verzichtet“ haben soll, und daß nicht Greg hier klar sekundär eine modernere Melodie vorträgt, wäre schon etwas mehr, als man einfach zu akzeptieren bereit sein kann.

schon als auffällige Reduktion, denn man wird auch durch Annahme von ornamentalen Tönen in AR nicht die markanten Neumenfolgen<sup>71</sup> von Greg „herauslesen“ können. Was aber dann die übergeordnete Struktur betrifft, wird — bei vorliegender ambitusmäßiger Verwandtschaft — ein so totaler „Verzicht“ darauf, der auch das ebenso markante Schlußglied betrifft, unverständlich, wenn man nicht eine solche Dominanz älterer, eigener, also Römischer Stilmerkmale annehmen will, die wieder jede Übernahme so verändert hat — daß man am Ende eben doch nur einen altrömischen Stil konstatieren kann. Die Annahme, daß Greg hier eine gezielte Umformung einer melodischen Gestaltvorgabe war, die der in AR überlieferten wesentlich näher steht als der von Greg, fällt jedenfalls sehr viel leichter als ein Versuch, die umgekehrte Relation durchsetzen zu wollen; schließlich bedeutet gerade die Wiederholung des (ersten) Teils und das Abschließen eines solchen Komplexes durch einen eigenen, ersichtlich neu hinzukomponierten Abschnitt Ergebnis eines kompositorischen Entscheids, den man leichter als Interpretation aus einer AR vergleichbaren Vorlage annehmen kann.

Und vielleicht kann man damit auch eine Annäherung an das nicht trivialisierbare Problem erreichen, warum das Grad. *Ave Maria* die gleiche Bildung aufweist, und zwar an der Stelle, an der das in verschiedenen nördlichen Überlieferungen fehlende *Dominus tecum* steht<sup>72</sup>. Zunächst steht fest, daß von einer Begründbarkeit dieser Übereinstimmung aus textlichen Parallelen nicht gesprochen werden kann. Diese Möglichkeit einer Erklärung dafür, daß im Chorstück des Off. *Ave Maria* ein Melismenkomplex aus einem Vers des Off. *Angelus Domini* auftritt, scheidet also aus. Und da muß man doch fragen dürfen, warum ein Komponist, der — ursprünglich oder nicht — einen Textteil vertonen will, gerade zu einem solchen Melisma greift, das weder hinsichtlich der Silbenzahl noch der Betonung, noch der Semantik einen Bezug zum dem Textstück, das er vertonen will, zu besitzen scheint. Den Umstand, daß beide Male, bei Maria wie bei den Hirten, ein *Angelus* auftritt, wird man kaum als semantische Kontextparallele anführen können. Es scheint jedenfalls die, wie angemerkt relativ seltene gestaltmäßige Charakteristik des Melismas beachtenswert zu sein; man hat, wie gerade im Offertorium nicht ganz selten eine offensichtlich beliebte melodische Wendung mehrfach verwandt — das Phänomen an sich ist also von dem Umstand, daß einige Fassungen in Greg den Text auslassen zu unterscheiden, vielleicht ist der „Zusammenhang“ nur zufällig; ein Zusammentreffen verschiedener, auch sonst nicht unbekannter Sachverhalte.

<sup>71</sup>Allein schon die Sequenz von zwei Terzen in dieser Weise findet sich im Repertoire der Offertorien — natürlich in Greg — recht selten, vgl. etwa Ott, S. 64, 6. Zeile auf *Domini*, S. 74, unterste Zeile auf *alleluia*, S. 93, 6. Zeile, auf *Domine* u. gelegentlich noch öfter, übrigens immer als Folge *cdh ca*, die also skalisch anders aussieht. Wichtig ist also die — relative — Seltenheit einer solchen Tonfolge.

<sup>72</sup>Bemerkenswert in Hinblick auf die jeweiligen Behauptungen ist es, wie bereits oben angedeutet, übrigens, daß zur Lösung dieses Problems nicht die Beneventanische Version herangezogen wird — wenn die den vollständigen Text enthält, müßte dies nach Pfisterer wohl bedeuten, daß eben die vollständige Textfassung ursprünglich ist; kompliziert, nicht wahr?

Nun hat man, wie zitiert, auch noch die völlig andere Vertonung des betreffenden Textteils im Off. *Ave Maria* in AR. Dazu ist zu beachten, daß Teile der betreffenden Melodie (in AR), die im Versteil partiell wiederholt wird, auch anderswo auftreten, partiell, wie z. B. — ebenfalls mit Wiederholung — im Off. *Precatus est* auf *populo tuo* und *animi Tui*. Gerade die *neumae GababG acbaG* scheinen also eine gewisse gestaltmäßige Festigkeit gehabt zu haben. Genauso wenig wie die angemerkte melodische Parallele von *gratia plena* bzw. *tecum* im 1. Vers auf *cognosco* in AR kennt Greg diese Parallele zwischen dem Off. *Ave Maria* und dem Off. *Precatus est*: Hier gibt es formal gesehen keine Vergleichbarkeit. Dies gilt wie gesagt auch für die melodische Gleichheit von *gratia plena* mit *Dominus tecum* in AR, die in Greg keine Entsprechung besitzt.

Auch was die Melodie auf *Stetit* bzw. *Dominus tecum* in Greg mit der in AR auf *gratia plena* bzw. *Dominus tecum* zu tun haben könnte, ist kaum leicht zu sagen: Unterschiedlich ist der Ambitus bzw. die Lage, wenn Greg von *G - d* reicht, AR von *F - h/c* (*c* nur einmal am Schluß), unterschiedlich aber auch die Anlage: AR führt zweimal nach unten, trennt also die jeweiligen beiden Wörter kadenzartig, wogegen Greg — abgesehen von der melismatischen Verdoppelung — einen einfachen Abstieg, sozusagen am Schluß mit „Bestätigung“ komponiert (die Tonika wird zweimal erreicht). Daß AR aus Greg abzuleiten wäre, wird man nicht behaupten können, dem widerspricht schon die Großform. Daß man das Melisma in Greg nicht direkt aus dem in AR ableiten kann, ist auch klar; auch hier wäre unverständlich, warum man dann nicht die in AR bestehende Wiederholung benutzt hätte.

Damit aber stellt sich die Frage nach der Relation: Das Melisma auf *stetit* in AR und Greg hat Züge, die eine Ableitung durch Individualisierung nebst Wiederholung und daraus notwendiger Erweiterung aus AR in Greg nicht als so unmöglich oder ausgeschlossen erscheinen lassen, wie dies die Vorabthese von Pfisterer will. Wollte man unbedingt eine Priorität von Greg gegenüber AR postulieren, dann müßte man wohl so argumentieren: Die Fassung von AR wurde aus Greg rezipiert, bevor Greg die Wiederholung etc. komponiert hatte — dann ist man wieder zur ursprünglichen Frage zurückgelangt, denn dann müßte man konstatieren, daß Greg wesentliche kompositorische Veränderungen erst nach der — angeblichen — Weitergabe an AR durchgeführt haben muß.

Das Gleiche gilt auch im Fall des Off. *Ave Maria*: Postuliert man eine Priorität von Greg vor AR, und, was Pfisterer offenbar implizit voraussetzt, will dies dadurch beweisen, daß die Vervollständigung des Textes in AR sozusagen eigenständig, nach — angeblicher — Rezeption aus Greg, und dann eben mit eigenen Mitteln erfolgt sei, muß man konstatieren, daß Fassungen, wie sie Metz bezeugt, erst später komponiert wurden, daß also wesentliche kompositorische Merkmale erst nach einer — angeblichen — Rezeption von Greg in AR durchgeführt worden sind. Dies impliziert einmal eine nach der — angeblichen — Rezeption eingetretene absolute Trennung der Entwicklungen, vor allem aber eben eine erst nach dieser — angeblichen — Rezeption erfolgte kompositorische Neugestaltung von Greg. Angesichts der Fülle an entsprechenden Unterschieden zwischen AR und Greg stets klar sagen zu können, was in Greg nach der — angeblichen — Weitergabe

nach AR, und was nicht kompositorisch neu hinzugekommen sein soll, das zu behaupten, grenzte schon an Größenwahn, den man sicher niemand unterstellen kann. Das Ergebnis ist aber: Offenbar war die — angebliche — Rezeption von Greg in AR in so urtümlicher Zeit geschehen, das erkenntnismäßig und methodisch nichts gewonnen ist: Die charakteristische gestaltmäßige und dynamisch tonräumliche Markantheit der Gregorianischen Fassung, z. B. in der Ökonomie des Einsatzes von Extremtönen, wäre dann in jedem Fall unwiederlegbar als spätere Veränderung anzusehen, womit man wieder da steht, von wo man kommt.

Es bleibt also die Frage, ob man vielleicht doch das Melisma in Greg als Interpretation bzw. Veränderung einer AR näher stehenden Form ansehen könnte — betrachtet man das melodische Geschehen auf *Maria*, so wird eine gewisse Parallele nicht zu leugnen sein: Aus dem überdies noch mit einer typischen Wendung, und deren Wiederholung, komponierten skalischen Abstieg,  $c - F/G$ , in AR macht<sup>73</sup> Greg durch Betonung des Ausgangstons und die Gestaltung des Abstiegs zunächst durch den bis auf Anfangsterzsprung skalischen *climacus*, dann sozusagen verkürzter Wiederholung desselben Abstiegs in zwei Terzen nebst notwendiger Kadenzformel ein dynamisch effektvolles Geschehen und eine charakteristische Form. Vergleicht man damit den dreimaligen skalischen Abstieg in AR, so wird man kaum umhin kommen, die Gestalt in Greg als Individualisierung und Dynamisierung beschreiben zu müssen — es ist klar, daß derartige wirkungsmäßige Faktoren von Musik einer rational wissenschaftlichen Bestimmung weitgehend entzogen sind, und daher auch nur an die Fähigkeit des Adressaten einer solchen Aussage, vergleichbar empfinden zu können, appelliert werden kann; immerhin ist hier die Verkürzung und sozusagen Zuspitzung gestaltmäßig auch abstrakt in der Notation erkennbar, wenn natürlich auch die effektmäßige Interpretation nicht restlos rationalisierbar sein kann.

Klar ist aber, daß die beiden Melodiegestalten nicht völlig fremd sein dürfte. Wie geht das weiter, wird sich der Betrachter fragen, wenn er denn an solchen Fragen interessiert sein sollte. Vergleichbar sind die beiden Vertonungen von *gratia plena* höchstens hinsichtlich des Schlusses auf Tonika, nicht aber der Gesamtdisposition, denn Greg komponiert diesen Abschnitt klar in tiefer, ausgeprägt plagaler Weise, AR umspielt ziemlich langweilig die Tonika, bis auf die „Zitierung“ der schon mehrfach aufgetretenen *climacus* Figur, *chaG* — immerhin, auch AR beginnt mit einem, wenn auch nicht weitreichenden Abstieg, wogegen Greg markant die Lage des Abschnitts zu Anfang angibt.

Die Formulierung einer *langweiligen* Melodiepassage ist natürlich nicht wissenschaftlich rational, und man kann ihr auch ansatzweise widersprechen, denn AR zeigt zu Ende immerhin einen Terzsprung; nur gestaltmäßig besonders charakteristisch wird auch dadurch die Melodie nicht, denn die Kadenzierung auf *G* hat man nicht ganz selten erleben können. Sollte es da also ausgeschlossen gewesen sein, daß Greg hier bewußt eine Veränderung will, redaktionell kompositorisch eingreift, denn, wie gesagt, die Partie davor erscheint doch wieder recht nahe zu sein, genau wie die oben zitierte Stelle auf *stetit* im Off. *Angelus*.

<sup>73</sup>Diese Ausdrucksweise sei zunächst rein formal verstanden.

Wenn dann diese gestalthaft nicht sehr aufregende Melodie wiederholt wird — dann auch noch einmal im 1. Vers, was Greg auch nicht kennt —, dürfte die Geduld eines auf charakteristische Melodik gerichteten Komponisten oder redigierenden Rezeptors vielleicht doch etwas zu stark strapaziert worden sein. Dann muß man schon Gegengründe anführen, die dann aber alle gestaltmäßig individualisierten vergleichbaren Melodien in Greg gegenüber AR erklären müssen, wie bekannt als „Zersingen“ oder als für spätere Entwicklung — angeblich — typische Verformelung oder Typisierung, das reicht als allgemeine Argumentationsgrundlage einer, auch noch genetischen, Relationsbestimmung von AR und Greg schon hier nicht aus.

Daß hier die Technik einer besonders mit tonräumlicher Bewegungsdynamik — ach, wieder solche vagen, auf die Wirkung von Musik bezogenen Ausdrücke — arbeitenden Disposition der Abschnitte wirksam gewesen sein könnte, ist nicht von vornherein auszuschließen: In der Relation von *Ave* zu *Maria*, in Greg, hat man eine vergleichbare Disposition — die wäre übrigens gültig, auch wenn man *Dominus tecum*, in Greg, von vornherein ausläßt, denn *benedicta tu* erreicht den höchsten Ton im Chorstück.

Allerdings, die Melodie auf *tecum* macht, wie bereits angesprochen, diesen Effekt ebenfalls bemerkbar, wenn sie kurz nochmals den Tiefstton *D* erreicht, um dann im folgenden Abschnitt bis *e* zu gehen, eine tonräumlich bewegungsmäßig auffällige Dynamik. Daß das Melisma von *stetit* aus dem Off. *Angelus Domini* insgesamt recht gut in die Anlage paßt, wird man wohl nicht bestreiten können. Und daraus läßt sich folgern, daß der Komponist von Greg hier die Wiederholung der langweiligen Partie in AR bewußt umgestaltet haben könnte, und zwar durch eine völlig andere Disposition sowie Erinnerung an ein passendes, gestaltmäßig auffälliges Melisma, das, wie auch ein anderes Off. zeigt, s. o., eine gewisse allgemeine Beliebtheit hatte<sup>74</sup>. Man kann hier sogar etwas zu sehen versuchen: Betrachtet man einmal den Schluß des  $\alpha$ -Teils in Greg und vergleicht dies mit dem Schluß der betreffende Partie in AR, so wird man eine gewisse Ähnlichkeit feststellen können, zumal was den Terzsprung abwärts, *h – G* anbelangt; und die Verkürzung eines skalischen *climacus*, *chaG*, zu einem Sprung, *d – G*, die ist nicht unerhört.

Damit ist nicht gesagt, daß das betreffende Melisma, die betreffende Neumengruppe, nicht aus *Angelus Domini* übernommen worden sein könnte; warum sollte der Komponist sich nicht an eine so markante Gestalt erinnern haben können, als er sich zu einer neuen Komposition entschlossen hat?

---

<sup>74</sup>Wer wollte mit Sicherheit ausschließen, daß die drei Off. von einem Komponisten stammen? allein deshalb, weil es in der Zeit Komponisten als individuelle Schöpfer von individuellen Melodien nicht gegeben haben darf, also auch nicht gegeben haben kann, denn eine mündlich ihre Melodien weitergebende Musikkultur kann „natürlich“ keine Melodiegestalten gekannt und gelernt haben — könnte es nicht doch auch damals höhere musikalische Begabungen gegeben haben, die frei von jedem äußeren Einfluß als Berufsmusiker existieren konnten? Denn warum spricht dann Hucbald so klar von der Absicht des Komponisten? ist da eine totale Veränderung des Denkens über Musik „passiert“? dazu allerdings sagt der Denker über musikalisches Denken im Mittelalter nichts.

Und betrachtet man das, was folgt, die Vertonung von *benedicta tu* in AR und Greg wird man nicht einfach behaupten können, daß hier, wie bei *Dominus tecum* überhaupt keine Verwandtschaft bestehen darf oder kann (vgl. o., 2.4.3 auf Seite 356). Beachtet man also, daß die Verschiedenheit nicht erst mit dem Text *Dominus tecum* beginnt, sondern den Abschnitt davor betrifft, so ist die Folgerung sicher nicht a priori abwegig, daß hier eine bewußte Veränderung stattgefunden haben könnte, und zwar eine Veränderung einer Version, die der von AR näher stand. Einer solchen Deutung dürfte auch entsprechen, daß Greg — wie üblich — bei der tonräumlichen Disposition ökonomischer und damit wesentlich effektiver vorgeht als AR, hier z. B. durch die „Überbietung“ des bisher höchsten Tons durch den absoluten Höhepunkt, den Ton *e*, der nach den rhythmischen Hss. dann auch zwar zweimal, aber doch ausdrücklich ornamental, nämlich kurz erreicht wird — in Metz sogar durch *c* zusätzlich zu den „kurzen“ Neumen charakterisiert.

Hier jedenfalls erscheint die Folgerung einer Bearbeitung einer Fassung wie in AR als eher wahrscheinlich; damit aber könnte der vollständige Text auch als alt interpretiert werden; Verf. gibt damit keine endgültige Entscheidung zur historischen Relation beider Fassungen, sondern erlaubt sich nur, darauf hinzuweisen, daß, durchaus plausibel, auch andere Lösungen möglich erscheinen, und daß eben eine Entscheidung nicht möglich ist.

Man kann also den Vorgang der Entstehung der Fassung von Metz — die ist wohl nicht die jüngste — und ihre Relation zur textlich, und dann zwangsläufig auch musikalisch, gekürzten Fassung von St. Gallen in Greg, sowie zu den beiden Fassungen des Melismas in AR sehr wohl anders deuten, als dies Pfisterer unter Beachtung eines einzigen Merkmals tut, wenn man u. a. in Betracht zieht, daß Musik gewisse Eigenschaften hat, die höchstens annähernd rationalisierbar, allerdings als graphisch darstellbare Gestaltmerkmale auch abstrakt erkennbar sind. Es geht nicht nur anders, sondern die Komplexität der textlichen und musikalischen Unterschiede sowie Parallelitäten fordert zwingend eine Beachtung aller Faktoren. Wie gesagt wird damit nicht behauptet, daß hiermit die endgültige Erklärung gefunden ist, behauptet wird nur, daß einfache Patentrezepte auch nicht sinnvoll erscheinen, die Problematik der historischen Relation der zwei Fassungen auch nur ansatzweise erfassen zu können. Die Sachverhalte erweisen sich doch als etwas komplizierter, wenn man eben alle relevanten Sachverhalte für beachtenswert hält. Die Sicherheit, mit der die Behauptung einer genetischen „Entstehung“ von AR aus Greg jedenfalls muß offensichtlich relativiert werden.

#### 2.4.4 *et usque* oder nur *et*, was soll man aus der Gregorianischen Kürze folgern?

Dies könnte gelten auch für den — theologisch wie liturgisch — essentiellen (?) Überlieferungsunterschied des Ausschnitts aus Psalm 89, 1. und 2. Vers, z. B. im Int. *Domine refugium*, auf den Pfisterer, ib., S. 132 eingeht: Es gibt, z. B. im Römischen Psalterium und in der Römischen liturgischen Überlieferung, eine wörtliche Übertragung der Fassung der *Septuaginta*: ..., *Κύριε, καταφυγή ἐγενήθης ἡμῖν ἐν γενεᾷ καὶ γενεᾷ: ( ... ) καὶ*

ἀπό αἰῶνος ἕως τοῦ αἰῶνος σὺ εἶ. Betrachtet man sich diese Formulierung einmal semantisch, so wird man feststellen, daß sich zwei Übersetzungen anbieten, einmal eine wörtliche Umsetzung, wie sie in der Römischen Tradition begegnet, die sogar eine stilistische Variante einbringt, wenn nicht wie im Griechischen zu Anfang das Wort ἐν γενεᾷ genau wiederholt wird: *Domine refugium factus es nobis a generatione et progenie: a seculo usque in seculum Tu es*. Diese korrekte, wörtliche Übersetzung ordnet Pfisterer kundig der Tradition des Gallikanischen Psalters zu.

Wie man aus *MMM II*, S. 27 erfahren kann, gibt es aber noch eine andere, semantisch redundante Übersetzung, nämlich die, die sich, wie Pfisterer kund tut, erwartungsgemäß (?) in der Römischen Überlieferung findet, diese formuliert: *domine refugium factus es nobis a generatione et progenie: a seculo et usque in seculum. Et usque* ist nicht falsch, aber ersichtlich semantisch eben redundant: *Von Ewigkeit zu Ewigkeit* und *von Ewigkeit und zu Ewigkeit* erscheinen nicht als erkennbar verschiedene Aussagen; und daß man methodisch das Recht hat, nach dem Sinn von Textvarianten in der Überlieferung zu fragen, das wird keiner besonderen Rechtfertigung bedürftig sein, auch wenn Pfisterer auf solche „weichen“ Gesichtspunkte lieber verzichtet. Betrachtet man den Apparat in der Ausgabe der *Septuaginta* von A. Rahlfs, findet man, daß eine Hs., der *Alexandrinus*, ... καὶ ἕως schreibt, also auch hierfür eine Vorlage besteht. Auf die Frage nach der jeweiligen Vorlage, Relation der Übersetzungen etc. braucht hier aber nicht weiter eingegangen zu werden. Die Unterschiede sind klar<sup>75</sup>.

Betrachtet man aber das Lied im *Graduale Triplex*, stellt man verwundert (?) fest, daß hier formuliert wird: *Domine refugium factus es nobis a generatione et progenie: a saeculo et in saeculum tu es*. Ob die Interpunktion — ein Komma nach *a saeculo, et ...* — das von dieser Textversion Gemeinte trifft, kann hier unerörtert bleiben, denn, daß das Ausgesagte wieder das Gleiche ist wie in den beiden anderen Versionen, wird dem Leser kaum entgehen können: *Von Ewigkeit und in Ewigkeit*, sagt nichts anderes. Man findet also, was der Notwendigkeit sprachlicher Kommunikation zur Redundanz genau entspricht, also drei verschiedene Möglichkeiten.

Für Pfisterer ist natürlich daran nur interessant, diesen Unterschied zum Beweis dafür zu benutzen, daß die Gregorianische Fassung, also die im *Graduale Triplex* die älteste sein muß, die in AR natürlich die jüngere, sekundäre, ib., S. 132: *Auch diese Textlesart kann kaum durch eine fränkische Redaktion in die Choralüberlieferung gekommen sein, während eine Anpassung in Rom ... eine plausible Erklärung bildet*. Der Grund für diese a priori Behauptung ist wohl wieder die vorausgesetzte totale Unfähigkeit, ausgerechnet, der fränkischen, rezipierenden *cantores* und Liturgien, selbständig irgendetwas hinsichtlich der rezipierten Melodien und Texte redigierend ändern zu können; weil diese Voraussetzung mit der Wirklichkeit — man beachte nur Amalar und Helisachar, aber auch

<sup>75</sup>Durch die Existenz dieser Griechischen Vorgabe, ist die Römische Fassung natürlich nicht notwendig *entweder eine Kombination von diesen beiden Lesarten oder eine selbständige Anpassung an den griechischen Text*, ib., Anm. 367; immerhin gibt es eine zentrale Griechische Quelle, die eben wie gesagt καὶ ἕως schreibt.

Aurelian, und das Bildungsgefälle zwischen Frankenreich und Rom um 800 — inkompatibel ist, wird man auch hier höchste Schwierigkeiten haben, diesem *kaum* folgen zu können: Natürlich ist es wahrscheinlicher, daß die rezipierenden, auf eine eigene Tradition liturgischer Lieder basierenden fränkischen Fachleute Veränderungen eingebracht haben — wie dies in Hinblick auf die Melodieunterschiede zwischen AR und Greg deutlich wird — redigierend eingegriffen haben, als daß Rom zu entsprechenden Veränderungen auch nur einen Anlaß gehabt haben sollte — was, angesichts der langen Zeit bis zu einer auch melodischen Notierung von AR natürlich nicht bedeutet, daß AR nicht sozusagen von sich aus, völlig unberührt von Greg, Veränderungen eingeführt haben kann; wenn solche stattgefunden haben, ist ein Bezug zum viel, viel früher notierten Greg nicht zu erwarten.

Zunächst ist klar, daß damit eine sozusagen höhere Ursprünglichkeit von Greg gegenüber AR auch nur nahegelegt wird: Auch AR könnte ursprünglich die von Pfisterer als ursprünglich behauptete Textversion und diese erst viel später verändert haben. Beweisbar oder auch nur plausibel ist also gar nichts, was die genetische Relation der Fassungen anbelangt.

Darüber hinaus aber bleibt dem aufmerksamen, wenn auch sicher nicht so bewanderten Leser die Frage, wie das *kaum* in Pfisterers Aussage begründet werden kann. Wie Pfisterer anführen kann, gibt es auch einige, nicht spezifisch liturgische Versionen aus der *Vetus Latina*, die nur *et*, aber keine Spur von *usque* haben. Angesichts der semantischen Redundanz der nicht notwendig nicht authentischen Römischen Fassung ist also zunächst einmal die Frage zu stellen, ob die Gregorianische Version notwendig auf diese älteren Quellen zurückgeführt werden muß. Warum diese Frage gestellt werden kann? Es kann angesichts vorauszusetzender Sprachkompetenz natürlich nicht ausgeschlossen werden, daß man regional und zeitlich an verschiedenen Stellen auf die gleiche Idee gekommen sein könnte, vielleicht aus verschiedenen Gründen. Ausgeschlossen ist dies jedenfalls nicht mit der Sicherheit, die die Frage nach Gründen durch ein *kaum* einfach für überflüssig ansieht bzw. gar nicht für ansehbar hält.

Wenn die Griechische Vorlage nur die beiden genannten Versionen, die redundante und die mit *usque* als korrekt oder wörtlich bezeugt, kann man mal fragen, warum könnte jemand auf den Gedanken kommen, das Wort *usque* oder die, semantisch wie gesagt redundante, Wortfolge *et usque* durch *et* zu ersetzen — daß dies ohne direkte Griechische Vorlage geschehen sein kann, ist klar. Daß die Verwendung nur von *et* semantisch ausreichend ist, ist klar; von da gibt es keinen Grund für eine entsprechende Version, aber auch keinen Grund gegen eine solche Formulierung, nämlich nur mit *a generatione et progenie, a saeculo et in saeculum* .... Liest man das, vielleicht sogar laut, so wird einem etwas auffallen: Die Parallelität der Reihung wird durch *et* besonders deutlich; hinzu kommt noch der identische Anfang mit *a*, der im Fall von *progenie* bzw. *in saeculum* natürlich nicht fortsetzbar ist. Und noch etwas fällt auf: Für den Dichter, Übersetzer des Psalmtextes besteht kein Grund, die beiden Verse direkt miteinander zu parallelisieren; zwischen den beiden Versen, 1 b und 2 c, wird noch einiges gesagt, was auch rein klanglich die Parallele — inhaltlich kann man wohl von einer Steigerung sprechen, die Folge der Geschlechter

wird von der der Ewigkeiten übertroffen — nicht direkt wirksam sein läßt.

Ganz anders aber in der Zusammenstellung des Liedtextes, da werden sozusagen die beiden genuin zeitlichen Aussagen direkt nacheinander gereiht. Und daß hier keine direkte Wiedergabe der Versfolge des Psalms, sondern eine dezidierte Verkürzung vorliegt, ist nicht nur *kaum* bestreitbar, sondern faktisch gegeben. Wenn man also schon so in den Text eingreift, aus ihm zur Schaffung eines charakteristischen Liedtextes mit prononciertem Inhalt auswählt und zusammensetzt, erscheint es kaum undenkbar, daß ein auch nur einigermaßen musikalisch oder auch sprachklanglich denkender „Liedtexter“ hier das *usque* nicht schön findet, sondern den Text so formuliert, daß die beiden parallelen Aussagen auch klanglich und von den verwendeten Wörtern her parallel erscheinen. Dies kann wohl aus der Römischen, redundanten Fassung durch einfaches Weglassen des semantisch redundanten Wortes — wie oben eines semantisch irrelevanten Buchstaben, vgl. 2.4 auf Seite 336 — *et usque* geschehen sein, oder nicht? Dann muß man Gründe angeben, die eine solche Möglichkeit sicher ausschließen.

Es ist also so gesehen keineswegs ausgeschlossen, daß die Fassung in AR die ursprüngliche Textversion wiedergibt, und ein Fränkischer Receptor/Redaktor/Adaptor<sup>76</sup> den Liedtext in der angegebenen Weise verändert, verkürzt bzw. parallelisiert hat. Für eine solche Deutung des Unterschieds der Texte lassen sich also Gründe anführen, die aus dem Text und seiner Funktion als Liedtext abgeleitet werden können — bewiesen ist damit nichts anderes, als daß Pfisteres *kaum* vielleicht doch nicht der Deutungsweisheit allerletzte Möglichkeit repräsentiert. Angesichts dieser angesprochenen Möglichkeiten kann man auch einmal die Musik selbst anschauen und danach fragen, ob — auch wenn es wenig wahrscheinlich ist — die Melodien vielleicht erkennen lassen könnten, ob einer der Texte ursprünglich sein mag. Zitieren wir also einmal die Melodie des Introitus (zuerst in Greg, dann in AR):

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a single-line melody with square notes and a clef. Below it are the lyrics: "a ge- ne- ra- ti- o- ne et pro-ge-ni- e:". The second staff is a similar single-line melody with square notes and a clef. Below it are the lyrics: "a sae-cu- lo et in sae-cu- lum Tu es".

<sup>76</sup>Um das Problem noch ein wenig komplexer zu machen: Ist es von vornherein so undenkbar, daß hier schon eine Gallikanische liturgische Tradition dieses Liedtextes vorgelegen haben kann, die bei der Rezeption des Römischen Gesangs weitergewirkt hat? Man muß auch beachten, daß diese Textstelle nicht irgendwo in der Mitte eines Liedtextes steht, auch in den anderen beiden von Pfisterer gefundenen Parallelen, Marbach sei Dank, sondern prononciert einen jeweiligen Schluß bildet. Man wird also auch nicht mit Sicherheit sagen können, wer bei einer Fränkischen Herkunft der einfachen Fassung nur mit *et* verantwortlich war, vielleicht ein besonders alter fränkischer *cantor* schon aus Merowingerzeit?

a ge-ne-ra-ti-o-ne et pro-ie-ni-e

a se-cu-lo et us-que in se-cu-lum Tu es

Daß die Melodien verwandt sind, wird besonders am hier zur Bequemlichkeit des eventuellen Lesers zitierten (natürlich nutzt man die Arbeit von Turco) Anfang<sup>77</sup>, aber auch in der Wendung auf *Tu es* so deutlich, daß man die Vergleichbarkeit voraussetzen kann — und dann fällt es nicht leicht, Greg auf *a saeculo et in saeculum* nicht als ästhetische Verbesserung der Linie von AR ansehen zu dürfen — aber natürlich, ästhetische Argumente sind nicht notwendig überzeugend, die Wiederholung des Gleichen jedoch kann jeder leicht erkennen, der nur den Notentext sehen kann: Der Ambitus *a – c* ist identisch, wenn der Schluß verschieden ist, kann dies, wie noch anzusprechen, andere Gründe haben. Die Frage, ob eventuell ein, ebenso eventuell, unter gallikanischem Einfluß, d. h. in der entsprechenden Tradition stehender fränkischer selbständig vorgehender Redaktor der aus Rom übernommenen Melodie (die hier nicht etwa mit der von AR einfach identifiziert wird!) das vor allem in einem Gesangstext störende, vielleicht ursprünglich aus Rom übernommene *usque* habe ausmerzen können, zugunsten der oben angedeuteten Parallelität, wird hier wohl besonders virulent: Greg — und nur Greg! — vertont *a saeculo et in saeculo* identisch, fällt das nicht auf? Pfisterer scheint solche Identitäten für irrelevant zu halten, vielleicht in Übereinstimmung mit der von M. Haas sich vindizierten,

77

AR

Greg

Do-mi-ne re-fu-gi-um fa-ctus es no-bis

Für einmal entspricht hier eine Tonrepetition in AR einer „Wechselnote“ in Greg. Die Struktur ist identisch: Initium, nur eben von einem anderen Ton aus, Rezitation, wobei Greg den Akzent beachtet, Zwischenkadenz, eingeleitet durch Abstieg, also Einschnitt vor der eigentlichen Kadenz, die auf *a*, also nicht auf Tonika stattfindet. Der einzige wesentliche Unterschied ist die Wiederholung der Floskel auf *nobis* nur in AR, wogegen Greg den Akzent deutlicher nutzt. An einer Parallelität kann also nicht gezweifelt werden. Von Interesse ist hier, daß die Silbenfolge *refugium* liqueszent verstanden wird, wahrscheinlich eine augmentative Liqueszenz wie in *alleluia* zu verstehen.

Arabisch, Hebräisch, ja die ganze Semitistik neben dem Latein des Mittelalters umfassenden, *Philologenweisheit*, die hier Identitäten sähe und höre, die die Zeit gar nicht gesehen oder gehört haben könne (das bekannteste Beispiel dafür soll wohl der Int. *Requiem aeternam* darbieten?) — angesichts einer derartigen Vergleichbarkeit der Gliederung wird es wohl niemanden geben, der diese so klare Parallelität, eine echte *ouvert-clos*-Struktur (bei gleichem Schlußton: *ba a* gegenüber, stärker abtrennend, *aG a*, was dann auch auf den Vollschluß zu beziehen ist, *GGF*, das sind keine Zufälligkeiten), als für den Urheber der Melodie und die Sänger nicht existierend qualifizieren wollte.

Also ist die Gregorianische Komposition ganz klar in der musikalischen Parallelisierung dieser beiden Wörter<sup>78</sup>, wobei ein eingeschobenes *usque* ersichtlich stören würde, man muß nicht einmal die textliche Parallelität von *a generatione et progenie/a saeculo et in saeculo* heranziehen, die aber auch deutlich ist, um zu verstehen, daß ein Auslassen von *usque* für einen Komponisten höchstgradig sinnvoll erschienen sein kann. Und, das darf gefragt werden, wenn schon — angeblich — AR Greg rezipiert haben soll: Warum wird dann gerade diese auffällige Parallele nicht mit „übernommen“? Die offensichtlich sinnvollste Antwort wäre: Weil es eben keine solche Übernahme gegeben haben kann, sondern beide Fassungen eigenständige, voneinander weitgehend (ob überhaupt — abgesehen von den dann „nur“ „wörtlichen“ Übernahmen aus Greg —, wäre zu prüfen) unabhängige Weiterentwicklungen einer gemeinsamen Vorgabe waren. Warum sollte das nicht die Antwort sein dürfen?

Natürlich kann der Komponist der angesprochenen Wiederholung auf einen so gegebenen Text reagiert haben, ob dieser Text als Redaktion auf eine Römische Vorgabe, also durch Reduktion des Textes, vielleicht bedingt durch eigene gallikanische Tradition, ob er durch spezifisch musikalische Entscheidungen entstanden ist, oder ob die ursprünglich Römische Melodie schon ohne *usque* ausgekommen sein könnte, AR also erst sekundär

<sup>78</sup>Die Häufigkeit derartiger identischer Vertonung identischer Wörter ist natürlich auch für AR zu beobachten — hierin unterscheiden sich die Fassungen nicht, wohl aber in den jeweiligen Paaren identischer Wörter, an denen musikalisch entsprechend reagiert wird, da gibt es Diskrepanzen genug — auch Übereinstimmungen (d. h. man wird diesen Stilfaktor auch schon für die „Urfassung“ voraussetzen können) —, die erst einmal zu sammeln vielleicht doch ganz nützlich wäre, bevor man endgültige Behauptungen über die Relation beider Fassungen abzugeben in der Lage sein dürfte, bzw. wenn man nicht eine Vorentscheidung als unaufhebbare Voraussetzung der Wirklichkeitsbetrachtung gesetzt hat; einige Beispiele, nur für Greg natürlich, hat die Autorin der in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 783 ff., etwas näher betrachteten Arbeit gesammelt, weitere findet man bei Johner, Feretti und anderen Arbeiten zur Ästhetik des Chorals. Das für alle begeisterten SemantikerInnen so tantalisierende Faktum allerdings, daß es auch textlich nicht inspirierte, also rein musikalische solche Entsprechungen gibt, und daß auch zahlreiche gleiche Wörter nicht den „gewünschten“ Effekt zeitigen, auch identisch vertont zu werden, muß man allerdings auch erst einmal beachten, ehe man immer weitergehend semantifiziert; zu welchen merkwürdigen Folgen das führen kann, hat Verf. in *Hexachord und Semantik* und im ersten Band dieses Beitrags, *HeiDok* 2008, näher erläutert.

wieder „vervollständigt“ hätte, ist weder zu sagen, noch von irgendeiner Relevanz für die Frage nach der historischen Relation zwischen AR und Greg: AR kennt die signifikante Wiederholung der gleichen Wendung auf den gleichen Wörtern nicht, die Greg kennt, daß AR hier die ältere Version wiedergibt, daß Greg als Ergebnis fränkischer musikalischer Arbeit so komponiert hat, erscheint nicht als absurde Folgerung, sondern als geradezu zwangsläufig. Und damit folgt die Vermutung, daß AR hier der älteren Version näher kommt — warum sollte denn gerade hier AR nicht der älteren, gemeinsamen Vorgabe näher stehen? Was AR an Vertonung anbietet, erscheint gegenüber Greg geradezu trostlos — und, daß AR etwa solche Wiederholungen perhorreszierte, aus einem „Gregorianischen“ Stilempfinden heraus, als es Greg kennen könnte, wird ernsthaft niemand vorbringen wollen; dazu gibt es genügend Gegenbeispiele. Also bleibt die Erkenntnis: Greg hat eine ästhetisch sinnvollere, auf den Text bezogene Version der Melodie, ohne daß die Konturen völlig verschieden wären.

Unterhaltsam ist weiterhin zu beobachten — um zum Tonalitätsunterschied zu kommen —, daß die Melodien in AR mit der Tonika *E* klassifiziert sind, so daß vom Umfang her die Tonartzuordnung in *MMM II*, als *E auth.* durchaus gerechtfertigt ist; in Greg dagegen findet man den 5. Ton, also die Tonartklasse auf Tonika *F*. Verständlich wird die Diskrepanz, wenn man einfach die Skala von oben rechnet: *edchaG = dcbaGF*. Allerdings ist zu beobachten, daß AR einen größeren Umfang besitzt als Greg — ein Zeichen für höheres Alter von Greg? Da gibt es auch schon Probleme. Vervollständigt man die beiden Skalen, ergibt sich: *edchaGF E = dcbaGF Es D*, was die Probleme noch komplexer macht: Wenn die betreffende Folge einfach durch eine Transposition um einen Ganzton auf einen kirchentonartlich regulären Skalenausschnitt zu bringen ist, warum denn dann eine Verwendung von *b* — warum so kompliziert, wenn es auch einfach geht? Oder, warum dann nicht mit *b* und *D* als Tonika, also mit Ausmerzungen von *Es*? Wenn die ursprüngliche Melodie, vorrational also, mit *D E F ...* gesungen worden sein sollte, wäre eine direkte Übernahme in den 1. Modus selbstverständlich.

Auch das Auftreten von *b* in einem — rationalisiert — genuinen 3. Modus kann nicht als Grund angeführt werden, denn das gibt es sonst häufig genug. Hier gibt es also schon von der Rationalisierung her gewisse Probleme — und daß die Notatoren/Redaktoren von AR in der Zeit der Niederschrift der erhaltenen Fassungen — und adiastematische hat noch niemand verfügbar gemacht — in der Lehre der Kirchentonarten unterrichtet gewesen sein müssen, ist deshalb vorauszusetzen, weil sie sonst kaum die rationale Liniennotation beherrscht haben könnten<sup>79</sup>: Auch hier dürfte man übrigens eine direkte Um-

<sup>79</sup>Und in Hinblick darauf kann vorausgesetzt werden, daß die Notatoren, oder der ursprüngliche Notator — eine kritische Ausgabe von AR wäre relativ leicht machbar — diese Schriftmöglichkeit nur an Greg erfahren haben können. Insofern aber ist ihr „Verharren“ auf AR, d. h. ihr Impetus, die in Greg seit Guido selbstverständliche Fähigkeit, Melodien nicht nur singen, sondern auch notieren zu können, auf AR anzuwenden recht deutlich ein Beleg für das Bewußtsein von der grundsätzlichen Eigenart und Andersartigkeit eben von AR: Sie notieren mit den sozusagen in oder an Greg gelernten Fähigkeiten Melodien, die sie als von Greg wesentlich verschieden

setzung eines bis dahin mündlich überlieferten liturgischen Gesangs in rationale „Schrift“ (in einem ganz emphatischen Sinne) haben, die Notatoren oder der Notator, wenn es nur eine Urvorlage gegeben haben sollte, haben ihr mündlich Gelerntes in Schrift *umgesetzt*, und dann noch ganz klar in die eine Form, die AR nun einmal darstellt (offenbar doch auch mit — für eine *oral tradition* Vagheitsvorstellung — erstaunlich wenigen Varianten) — warum nicht, zur rationalen Erfassung melischer Gestalt war die von „Norden“ gelieferte rationale Theorie auch a priori fähig. Merkwürdig, natürlich nur für die *oral tradition* Vagheitslehre, ist, daß sich wieder nicht etwa drei sehr verschiedene Fassungen, sondern klar eine findet; auch AR war offenbar nicht so vag, wie das so sein sollte. Es bleibt nur wieder die Folgerung, daß die menschliche Fähigkeit zur musikalischen eindeutigen Gestaltbildung auch schon die Römischen oder „altrömischen“ *cantores* bestimmt haben muß, das scheint doch keine Errungenschaft erst irgendeiner viel, viel späteren Zeit gewesen zu sein (was trivial ist, schließlich basiert schon die rationale antike, griechische Musiktheorie auf dieser musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit — nämlich hinsichtlich der Konstituierung eines melischen Raums mit einem translationsinvarianten Abstand, einfach formuliert, mit dem transpositionsunabhängigen Konzept von Intervallen; aber das sind doch zu schwierige Probleme?).

Betrachtet man die Lagen der einzelnen Abschnitte, so fällt auf, daß der erste Abschnitt, *Domine refugium ... nobis*, bis auf den Anfangston identisch ist, der zweite Abschnitt, *a generatione et progenie* aber zunächst gleich verläuft, dann aber in Greg einen Ton höher schließt, auf *c* gegenüber *h* in AR; der in AR durchlaufenen Quint,  $a - e/h$ , entspricht in Greg — ab *et progenie* — die Quint  $G - d/c$ . Der Schlußabschnitt schließlich, der in Greg durch das *b* charakterisiert ist, steht in Greg einen Ton höher als AR, der Folge  $a/b - c/F$  in Greg entspricht in AR die Folge  $a/h - c/E$ , wobei *c* in beiden Fassungen nur ein ornamental erreichter Ton ist<sup>80</sup>. Beide rezitieren vor allem auf *b* — Greg — bzw. *h*.

Es bleibt also die Frage, ob das Ganze überhaupt skalisch, d. h. aus einer Rationalisierung erklärt werden kann. Beachtet man, daß im ersten Teil der Melodie durchgehend *h* gesungen wird, im letzten *b* — natürlich nur in Greg, so fällt dies auf. Würde man nämlich Greg auf die Tonhöhe von AR, die skalisch korrekte Lage der 3. Tonart transponieren, dann folgt eine Skala von *E F G a h cis d e* bzw. im letzten Teil *E F G a h c d e*. Es findet sich also eine Folge von vier Ganztönen bzw. eine Melodie, die — hypothetisch rekonstruiert — nicht das erlaubte Nebeneinander von *h/b* kennt, sondern *c/cis*.

---

erleben mußten; die Vorstellung gar einer — angeblichen — Abstammung AR aus Greg jedenfalls ist für diese Notatoren ersichtlich unvorstellbar; nur wenn sie liturgische Lieder für bestimmte Stellen benötigten, die AR nicht kannte, haben sie Greg „wörtlich“ übernommen, produktiv war AR bzw. sein Stil also zur Zeit dieser Aufzeichnungen nicht mehr; andererseits belegen die grammatischen und orthographischen Fehler entweder sehr nachlässige Notatoren oder doch auch eine existierende Praxis, die zu solchen Lapsus führen konnte.

<sup>80</sup>St. Gallen schreibt zum *scandicus* auf *a saeculo* den Buchstaben *s*, meint also wohl den Ganztonschritt.

So absonderlich eine solche — rationalisiert — skalische Struktur auch erscheinen mag<sup>81</sup>, eine andere skalische Erklärung ist offenbar nicht zu finden: Sowohl der geringere Umfang von Greg gegenüber AR, als auch die auffällige Reduziertheit des Umfangs in Relation zum üblichen authentischen fünften Modus, aber auch das Nebeneinander von *b/h* und die angesprochenen Unterschiede der tonalen Disposition der Abschnitte von Greg zu AR lassen sich durch eine entsprechende skalische Korrektur offenbar vollständig erklären: Das Nebeneinander von chromatischen Tönen, *c/cis* läßt sich durch Transposition in die Lage der beiden Tetrachorde lösen, das Problem der dann immer noch falschen tieferen Töne einfach durch Auslassen bzw. Wahl einer „falschen“ Tonika.

Im Übrigen muß diese Skala gar nicht so absurd erschienen sein bzw. die Melodie eine solche Absurdität aufgewiesen haben: Betrachtet man den Ambitus der Melodie in AR, so fällt auf, daß in Gegensatz zu anderen Melodien der gleichen Anfangswendung in AR — erkennbar an der anderen Lage des *c*-Schlüssels — der Anfang im Int. *Domine refugium* den Ton *F* nicht benutzt, erst am Schluß wird die tiefe Lage der Tonika erreicht, d. h. ein Ton *cis* mußte und konnte als solcher erst auffallen, wenn man die Melodie ganz gesungen hatte — und skalisch rationalisiert hat. Sonst konnte man die Melodie — rational rekonstruiert, also in Metasprache formuliert! — zunächst als Tonart mit *F - h* singen, dem dann aber am Schluß ein Teil mit *b - D* folgte:  $G a h c i s d e = F G a h c d + c a h G F E = b a G F E s D$ <sup>82</sup>. Hier war bei skalischer Rationalisierung also keine Möglichkeit einer Projektion auf einen der Leiterrausschnitte. Insofern also gibt die skalisch eindeutige Absonderlichkeit dieser Melodie keine Möglichkeit eines Einwands gegen diesen Deutungsansatz. Und auffällig als Regelverstoß ist der Gegensatz der Tonalitätszuordnung dieser Melodie in AR und Greg, sonst nämlich entsprechen sich die Tonarten der Melodietypen, wie im Fall der Int. *Benedicite Dominum*, *Timete Dominum* und anderer. Im Fall des Int. *Domine refugium* besteht eine Diskrepanz; was, auch noch in Hinsicht auf die verschiedene Textfassung — nur *et* oder *et usque* — doch sicher erörterungswürdig ist, und zwar auch in übergeordnetem Zusammenhang: Es stellt sich auch die Frage nach möglicher Individualität von Melodien auch typischer Art: Zumindest wird deutlich, daß melodische Individualität als eine Möglichkeit der Melodien in Greg und AR vorauszusetzen ist.

Damit aber erscheint AR als der als ursprünglich anzunehmenden Melodieversion nächstehend, zumal die tonale Zuordnung offenbar, der Psalmodie nach zu urteilen, in Greg, schon in der Zeit der adiastematischen Neumenschrift erfolgt zu sein scheint. Dies ist ein weiterer (nach der Nicht-„übernahme“ der Melodiewiederholung) Hinweis darauf, daß die erhaltene Fassung von Greg eben nicht die Vorlage von AR gewesen sein kann, natürlich ist denkbar, daß AR und Greg ursprünglich die gemeinsame Urfassung verwendeten<sup>83</sup>, in AR aber die skalische Rationalisierung von vornherein nicht als notwendig

<sup>81</sup>Auch die überlieferten antiken Musikfragmente bzw. Notenquellen lassen eine solche seltsame Tonfolge nicht erkennen, vgl. — vielleicht! — Pöhlmann-West, DAGM, S. 125.

<sup>82</sup>Man sollte beachten, daß die Reduktion auf einen Skalenausschnitt immer total sein muß, d. h. es ist natürlich denkbar, daß ein chromatisch „falscher“ Ton nur in einer Neumengruppe auftritt, die skalische Projektion macht einen solchen Ton aber an sich sichtbar.

<sup>83</sup>D. h., daß die von Pfisterer vertretene Vorstellung einer genetischen Abhängigkeit AR von

oder zwingend empfunden wurde, ja empfunden worden sein mußte — wenn man so etwas gar nicht kennt; nach Rezeption der Linienschrift war dies natürlich anders — die Skrupel der Fränkischen „Tonalisierer“ brauchten die *cantores* von AR nicht zu haben.

Natürlich kann man auch „andersherum“ denken. Wenn man die Vorstellung vom Verlauf der Musikgeschichte, speziell der Geschichte des Gregorianischen Chorals in der Weise sehen will, die den Codex St. Gallen 339 als das authentische Graduale des hl. Gregor bewertet, dann muß man folgerichtig die Fassung AR als, erheblich fragwürdige und verkommene, Entwicklung aus Greg ansehen und diese Vorstellung dann auch mit allen Mitteln durchsetzen (es sei denn, daß man die stilistischen ästhetischen Unterschiede einfach nicht beachtet bzw. für nicht beachtenswert hält, obwohl sie hinsichtlich der notationsmäßig erfaßbaren Melodiegestalt eindeutig feststellbare Entsprechungen haben, wie z. B. die wesentlich größere Häufigkeit von Floskeln und Formeln in AR gegenüber stärker individuellen Gestalten in Greg).

Schließlich war der Gregorianische Choral bis auf eine wenig choralische Zeit zwischen Tridentinum und Choralrestauration der vorbildliche Gesang der Liturgie, also „muß“ jede andere Fassung eine Aberration sein. Dieser Ansatz ist verständlich, vielleicht historisch doch nicht immer so ganz gerechtfertigt, zumal wenn man die nicht einfach irrelevante Verwandtschaft der Melodik von AR mit der in Mailand und den Resten von Benevent beachten will? Dann muß man sich eben um eine solche Rechtfertigung bemühen. Und eine solche kann man durch die vorab Voraussetzung leisten, daß die Musikgeschichte immer den Weg der Typisierung, Entindividualisierung o. ä. gehen muß. Genau wie dies der Fall ist, wenn man die romanische Sprachgeschichte einfach umgekehrt sieht, denn dann reduziert sich die Fülle der romanischen Sprachen weitgehend auf die Lateinische Sprache; warum sollte das „umgekehrt“, also (als Analogie verstanden) vom gemeinsamen Latein zur Vielfalt romanischer Sprachen — in der Römischen Liturgie nur zwei spätere Entwicklungen —, so grundsätzlich hinsichtlich einer gemeinsamen Vorlage beider Fassungen, AR wie Greg, nicht auch so gewesen sein (dürfen)? Es ist auch nicht einzusehen, daß eine Fassung die Vorlage der anderen gewesen sein muß, wenn — und das auch noch höchstens *vielleicht* — eine Fassung für einmal ältere Merkmale aufweist; wie gesagt, aber offenbar immer zu wiederholen, AR hat lange Zeit zu Veränderungen gehabt, bis es endgültig notiert worden ist.

Was das mit der hier gestellten Frage zu tun hat; betrachtet man, was die Ausgabe in *MMM II*, ja nahelegt, vergleichbare Melodien zu der des Int. *Domine refugium*, so findet man in der Umgebung zahlreiche Melodien, die gleichartig beginnen, wie *Timete Dominum* oder *Benedicite*, *Rogamus* oder *Miserere* u. a. Die Übereinstimmung geht

---

Greg dann eben vor der entsprechenden tonalen Rationalisierung geschehen sein muß — eine solche Meinung kann man sicher immer irgendwie durchhalten, durch Erfassung nur selektiver Einzelheiten. Es geht darum, daß die möglichen Zeugnisse eben nicht so einfach zu interpretieren sind, wie man das für die Durchsetzung einer Vorvorstellung vielleicht gerne sehen möchte. Zur Durchsetzung der entsprechenden Vorstellung ist natürlich immer eine starke, offensichtlich allerdings nicht ganz selten zu starke Reduktion der Komplexität notwendig.

sogar noch weiter, wenn man die Melodik auf *factus es nobis* betrachtet und mit den anderen vergleicht, z. B. mit *Rogamus* auf *Deus noster*, oder *Timete* auf *sancti eius*. Hier liegt eindeutig eine typische Formel vor, die sich übrigens als Medialformel nach dem Akzent richtet, wobei eben *sáncti éius* und *fáctus es nóbis* gleichartig, d. h. durch Einschubwendung, gesetzt werden.

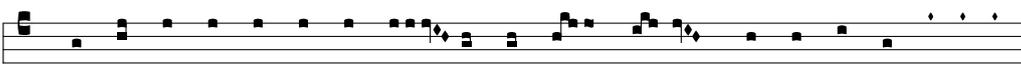
Was hat man daraus zu folgern, wenn man unbedingt will, daß die Gregorianische Fassung die Urfassung darstellt? Man wird sich die Römischen *cantores* vorstellen können, wie sie bei der wie auch immer zu konkretisierenden Übernahme der Gregorianischen Melodien im Fall des Int. *Domine refugium* einander sagen: *Schon wieder eine individuelle Melodie; laßt uns unser Gedächtnis schonen, hier gibt es Ähnlichkeit mit einem Melodietyp, der — rational, d. h. metasprachlich formuliert — auf E endet, also komponieren wir um und setzen dem Typ gemäß; vor allem laßt uns jede „Symmetrie“ ausmerzen, natürlich von Floskelwiederholungen abgesehen.* Eine solche redaktionelle Entscheidung ist wohl unabdingbar, will man die Verschiedenheit der beiden Melodieüberlieferungen in das angesprochene Modell zwingen. Und niemand, der nicht dabei gewesen ist, kann beweisen, daß es nicht so gewesen sein kann, er kann sich höchstens darüber wundern, daß den Römischen *cantores* eine solche bewußte redaktionelle Arbeit selbstverständlich zugetraut wird, die Fränkischen *cantores* aber die Melodien aus Rom absolut identisch übernommen haben sollen. Wundern müßte man sich aber auch darüber, wie fast durchgehend der Stil von Greg banalisiert und reduziert wird, z. B. hinsichtlich des Gebrauchs von Floskeln, des „Verzichts“ auf — angebliche — Übernahme wohl der meisten markanten Gestaltungen, durch die Greg ausgezeichnet ist (vor AR). Angesichts des Stilunterschieds der Melodien der beiden Fassungen erscheinen „gegenseitige“ Ableitungen geradenach absurd.

Andererseits wird natürlich ein weiteres Problem erkennbar, nämlich das der Typik der Melodie in AR gegenüber der Individualität in Greg, ein an sich ebenfalls typisches Problem, das gerade hier nur deshalb besonderes Interesse verlangen kann, weil der Tonartunterschied sowie die skalischen Diskrepanzen, faßbar vielleicht noch am Nebeneinander von *h* und *b*, besondere Fragen aufwerfen können, wenn man denn methodisch eine gewisse heuristische Sorgfalt für nicht ganz überflüssig hält<sup>84</sup>: Wäre es denkbar, daß eine, wenigstens weitgehend, typische Melodie in Greg in eine andere Tonart gesetzt wird, wogegen wieder andere des gleichen Typs in der gleichen Tonart stehen. Ist die Urfassung überhaupt noch greifbar? Ist es überhaupt noch denkbar, daß die individuelle, tonal

<sup>84</sup>Und daß es sich bei der Behauptung von Pfisterer um ein nicht ganz triviales Problem handelt, ergibt sich, wie bereits mehrfach angesprochen, aus dem Umstand, daß die Rationalisierung, und vorgängig die „Tonalisierung“ eben nur im „Norden“ nachweisbar ist, aber eine derartige kulturhistorische Leistung darstellt, daß ihre musikhistorische Ridikülisierung, wie sie Pfisterers Modell impliziert, nicht ganz leicht ertragbar erscheint; hinzu kommt die Gestalt von Greg, die als irgendwie beliebig veränderbar in AR zu bewerten, auch nicht leicht verständlich ist: Eben diese musikhistorisch zentralen Umstände machen Pfisterers Behauptung zumindest überprüfungsbedürftig.

auch noch mit einer anderen *finalis* versehene Gregorianische Fassung des Int. *Domine refugium* irgendwie aus der typischen Melodie in AR abgeleitet vorgestellt werden kann, oder ist es absolut sicher, daß Greg die Vorlage einer dann in der angesprochenen Weise typisierten Urmelodie ist?

Der Anfangsteil der Melodie ist aber, wie bemerkt typisch — auf die Relation zwischen AR und Greg hinsichtlich der Wendung über *quaesivi* in AR bzw. *vultum tum* in Greg wird oben (s. i. Index) und an anderer Stelle näher eingegangen, nämlich in Zusammenhang mit einer ganz neuen, revolutionären Entdeckung choralischer, nicht einmal von W. Arlt vorher bemerkter Spezialsemantik durch den großen Semitisten, Choralgelehrten und Kontinuumforscher M. Haas, s. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 685 ff., rubriziert unter der Bezeichnung *Die Haassche Formel*, die allein der Bedeutung dieser unerhörten Entdeckung gerecht werden kann, denn allein damit hat sich M. Haas den Namen eines echten Neuentdeckers der Musikwissenschaft erwerben können, weil mit Sicherheit niemand, nicht einmal die Komponisten des Chorals (auch wenn M. Haas diesen Begriff zugunsten eines Kollektivs von Nichtautoren namens *chant community* ablehnen dürfte — irgendjemand muß doch wohl die Melodieformen, die Formen der öfter gebrauchten Formeln etc. erfunden haben?) sonst auf eine derart merkwürdige Art musikalischer Semantik hätte gelangen können (zitiert werden die parallelen Fassungen der betreffenden Int. in AR):

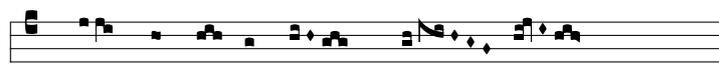


Do- mi- ne re- fu- gi- um fac- tus es no- bis a ge- ne- ra- ...



Ti- bi di- xit cor me- um que- si- vi vul- tum Tu- um vul- tum Tu- um

Dasselbe gilt sogar für den Schluß der Melodie, wie man etwa zu Ende des oben im Anfang zitierten Int. *Tibi dixit* sehen kann, der hier aber zur Gänze — anschließend an das vorangehende Zitat — notiert sein soll:



Do- mi- ne re- qui- ram



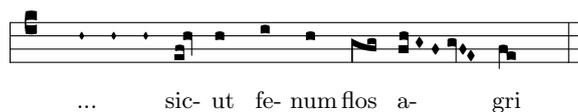
ne a- ver- tas fa- ci- em Tu- am a me

Man beachte die angesprochene „Ungeschicklichkeit“, mit der das erste *vultum Tuum* identisch mit dem zweiten vertont wird, obwohl hier eine syntaktisch „gegensätzliche“

Stellung des Wortes vorliegt, einmal schließt es einen Satzteil ab, zum andern wird ein Satzteil neu eingeleitet; Greg, wie zu erwarten geht anders vor, macht den Unterschied zwischen Halbkadenz und Initium natürlich völlig klar, übrigens, vielleicht, unter Verschiebung des *torculus adc/DGF* auf die letzte betonte Silbe, *Tuum* — warum sollte AR, wenn es schon — angeblich — Greg als ältere Vorlage haben sollte, diese syntaktische Klarheit der Vorlage derartig verballhornt haben? Wer sollte ausschließen, daß Greg hier eine entsprechend floskelhaft vertonende Fassung syntaktisch in Ordnung gebracht haben könnte, waren doch gerade die fränkischen *cantores*, die derartiges tun konnten, grammatisch gebildet, daß ihre Kollegen in Rom vergleichbare Bildung gehabt haben, sollte man nicht einfach voraussetzen; schon der Allgemeinbildung wegen kann man ruhig einmal in Gregorovius' großes Werk schauen.

Nicht nur des Amüsements wegen wurde hier gerade diese Melodie gewählt (s. u. Anm. 518 auf Seite 1062): Sie ist wie bereits oben angeführt als einzige des tonartlichen Typs in AR mit *F*-Schlüssel notiert und schließt auch auf *F* — wenn man die hier vorgenommene Transposition vornimmt, die die Melodie zu Greg parallel macht; eine Absurdität, denn der notierte Schluß auf *H* (also mittelalterlich *B*) meint natürlich *E*! Wie oben angesprochen, s. o., 1.1.2.2 auf Seite 128, könnte diese Merkwürdigkeit der Melodieüberlieferung in AR auf Chromatik an einer schwierigen Stelle zurückzuführen sein; auf ein Problem, das man kurz als Auftritt eines Halbtons zweimal an den jeweils höchsten Stellen bezeichnen könnte, also, rationalisiert, auf *h/c* und *a/b*, was dem Notator von AR vielleicht zu merkwürdig war, so daß er den Halbton wieder auf *h/c* (bzw. in seiner Transposition *E/F*) transponiert hat — mit der Folge, einen Ganzton zu hoch zu liegen, was er aber nicht bemerkt, weil er in der Transposition nach *H* verharrt, damit aber Greg widerspricht, wie dies oben, a. a. O., ausgeführt wurde. Ausgeschlossen werden kann eine solche Begründung nicht: Die Arbeit von Jakobsthal und Bomm wäre also zu ergänzen durch Parallelisierung der Fälle mit ihren Entsprechungen in AR.

Daß einfach ein Schreibfehler vorliegt, ist höchst unwahrscheinlich. Dem Typ entsprechend müßte die Stelle lauten (nach Int. *Rogamus*):



Auch hier, wie bereits in Parallelisierung mit Greg angesprochen fällt auf, daß in AR der Int. *Tibi dixit* hinsichtlich der intervallischen Struktur vom Typ unterschieden ist; führt man die Transposition entsprechend durch, müßte man *Fis* als *finalis* lesen. Die beiden, eindeutig auf den gleichen Typ zurückgehenden Schlüsse, also die der Int. *Domine refugium* bzw. *Rogamus* und des Int. *Tibi dixit* können die Problematik der Behauptung einer direkten Ableitung von AR aus Greg belegen: Wie soll ein „Typiseur“ in Rom auf die Idee gekommen sein, die tonal absolut klare Vorgabe von Greg in so merkwürdiger Weise transponiert auf *H* zu notieren, und dann noch an bestimmten Stellen, in intervallisch so merkwürdiger Weise „über“ Greg hinauszugehen? Insbesondere, wenn er denn die Typi-

sierung als Reduktion leistet, etwa als Erleichterung für schwaches Erinnerungsvermögen? Die Annahme funktioniert offensichtlich genauso gut, daß Greg individualisiert, was in zu weitgehender Typisierung vorgegeben war.

Außerdem kann niemand beweisen, daß AR nicht im Laufe einer Entwicklung sozusagen in sich, also von der gemeinsamen Urfassung ausgehend solche Typisierungen durchgeführt hat; völlig unberührt von irgendwelchen — angeblichen — Reaktionen auf Greg; zwischen der Urform, sei sie um 800 oder davor anzusetzen, und der Überlieferungszeit von AR ist sehr viel Wasser den Tiber hinabgeflossen, manchmal mit recht unangenehmen Folgen für die Stadt; es bestand also erhebliche Zeit für entsprechende rein intrinsische Entwicklungen, die überhaupt keine Folgerungen für nichtbestehende gegenseitige Abhängigkeiten ziehen lassen. Auch hier gibt es doch zahlreiche Möglichkeiten<sup>85</sup>.

Diese Nebenbemerkung sei erlaubt; wichtig für das hier angesprochene Problem ist aber auch: Die Typisierung betrifft bestimmte, tektonisch bzw. syntaktisch ausgezeichnete Stellen, nicht die gesamte Melodie. Die Zwischenpartie, wenn man sie so formulieren darf, ist frei; ein Echo einer ursprünglich größeren Individualität, oder ein Ansatz für eine spätere Entwicklung zu weiterführender kompositorischer Eigenheit? Wer wollte behaupten, dies endgültig entscheiden zu können? Für die vorliegende Frage, ob sich aus den Melodien ein klarer Hinweis auf genetische Relation der beiden Fassungen ableiten lassen muß, ist die Aussage einfacher: Hier wird der bemerkte Umstand wesentlich, daß die anderen Introitus, deren Melodien die gleichen Formeln benutzen, jeweils bereits vor dem Schlußteil auch das Supersemitonium der Tonika singen; der Ambitus ist in jedem Fall schon vor dem Schlußteil nicht auf  $G - d$ , sondern  $F - d$  beschränkt, manchmal, z. B. in *Time-te* tritt auch die Tonika recht bald schon auf, sogar, wie in *Rogamus* der Subton,  $D$ , der Tonika, auch wenn die Melodiedispositionen durchweg von dem Anfang mit  $G$  charakterisiert sind.

Es ist also sehr wohl möglich, daß der hier vor allem interessierende Int. *Domine refugium*, der „dafür“ immerhin den sonst nicht begegnenden Oktavton der Tonika bringt, genau an dieser ersichtlich individuellen Stelle die angemernte Chromatik gehabt haben

<sup>85</sup>Und natürlich ist es nie ausgeschlossen, daß Greg auch einmal, gelegentlich, der Urfassung näher steht als AR, stilistisch durchgehend dürfte die Durchsetzung einer solchen Behauptung allerdings höchste Mühe machen — hier, im Typ des Int. *Tibi dixit* ist Greg wesentlich einfacher; es könnte also in AR eine sekundäre, typisierende ornamentale Aufwandssteigerung bei der Schlußbildung vorliegen; nur ebenso gut könnte Greg eine solche Ornamentalisierung für unpassend gehalten haben, s. o., 1.1.2.2 auf Seite 132. Vielleicht wäre es methodisch doch nicht ganz unangebracht, vor der Aufstellung neualter und aufregender Thesen über genetische Relationen beider Fassungen zueinander, erst einmal derartige Relationen an sich zu klassifizieren, und das auch noch vollständig zu tun — für die Introitus ist dies mit der grundlegenden Arbeit von Turco möglich geworden. Und, vielleicht läßt M. Haas sein computerwissenschaftliches Leuchten auch einmal zur Erfassung von Formeln in Greg scheinen; eine Darstellung, wie sie seinerzeit W. H. Frere für die Responsorien durchgeführt hat, wäre für AR sicher noch zu leisten, vielleicht sogar in Vergleich mit Greg.

kann, die wieder eine entsprechende Reaktion in Greg ausgelöst haben mag — es wird als mögliche Hypothese hier nicht etwa vorausgesetzt, daß AR genau die Fassung wiedergibt, die von „den“ Franken aus Rom rezipiert worden ist; dies ist sicher nicht der Fall, dazu ist schon der zeitliche Abstand zwischen Notierung von AR und der Zeit der Übernahme ins Frankenreich zu groß: Es wäre — ohne Existenz auch nur einer adia-tematischen Notation — auch absonderlich, wenn AR nicht zahlreiche, auch essentielle Veränderungen beinhalten würde; daß die Annahme, daß die gesuchte Urfassung der von AR näher gestanden hat, vor allem hinsichtlich der „Tonalität“, ist nicht einfach als Unfug zu beweisen.

Die These, daß Greg bewußt und gezwungener Maßen eine tonale Veränderung einführen mußte, also auf eine AR nicht ferner stehende, „tonal“ identisch klassifizierbare Fassung redaktionell reagiert haben mag, ist jedenfalls aus dem Befund der Relation im Fall des Int. *Domine refugium* nicht einfach und trivial zu refutieren: Die durch die bemerkenswerte Gegensätzlichkeit von *h* in allen Abschnitten der Melodie bis auf den letzten, der dann durchweg mit *b* gestaltet ist<sup>86</sup>, nahegelegte Vermutung einer vermiedenen Chromatik kann also nicht als Argument dafür eingesetzt werden, daß Greg nicht eine redaktionelle Umgestaltung einer in AR besser bewahrten Urform sein darf oder kann<sup>87</sup>. Hauptaufgabe der bisherigen Ausführungen ist vor allem auf die Komplexität

<sup>86</sup>Man vergleiche auch den Anfangspodatus auf *saeculum Tu es*, in dem der Zwischenton zwischen *a* und *c* ebenso vermieden ist, wie in den anschließenden „*currentes*“.

Einfach solche „subtilen“ Gestaltmerkmale als irrelevant zu erklären, weil eine rein der *oral tradition* Vagheitslehre ausgesetzte Melodieüberlieferung solche Unterschiede nicht gekannt haben darf, also auch nicht gekannt haben kann, übersieht, daß die Melodie so schließlich überliefert ist — mögliche Varianten müssen dann eben auch ästhetisch erklärt werden. Daß eine solche Erklärung rational meist ausgeschlossen ist, ist kein Gegenbeweis dafür, daß die Notatoren/der Notator der jeweiligen Fassung etwa so wie er/sie notiert/notieren, schon in einem Vorauswissen der Überflüssigkeit ihres/seines so und nicht anders erfolgten Notatierens, also in klarem Bewußtsein der Postulate der strikten *oral tradition* Lehre des 20. Jh. notiert haben sollten/sollte. Andererseits ist auch klar, daß eine Disziplin wie *Musikwissenschaft*, vor allem in neuerer Gestalt, die Betrachtung solcher Quisquilien, der Eigenheiten der Quellen in jeder Einzelheit natürlich nur als völlig überflüssig verstehen kann; so etwas wie Verantwortung gegenüber dem Gegenstand kann man auch durch Selbstdarstellung ersetzen.

<sup>87</sup>Eine solche Argumentation müßte man so konstruieren: AR benutzt Formeln, Greg ist individuell und zeigt mögliche Spuren von Chromatik. Es ist nicht möglich, daß eine mit Formeln — allerdings nicht an eben dieser Stelle — arbeitende Melodie so individualisiert worden ist, daß darin dann Chromatik entstanden ist. Diese mögliche, hypothetische Argumentation erledigt sich durch Hinweis auf eben in allen vergleichbaren Introitus in AR auftretende individuelle Teile — und daß eine solche Verbindung von Typ und Individualität gerade in Greg geradezu dominant ist, können die Gradualia belegen — die ideale Wiedergabe des Melodietyps scheint seltener zu sein als eine sozusagen „gemischte“ Form aus individuellen und typischen Teilen — und das darf dann nicht Ergebnis eines Individualisierungsvorgangs gewesen sein?

der möglichen Fragen in Bezug auf die Relation zwischen den beiden Fassungen dieser Introitus-Melodie aufmerksam zu machen; einfache Patentlösungen erscheinen hier nicht adäquat.

Und es läßt sich noch weitere Komplexität vermuten: Natürlich ist denkbar, daß die Verwendung von Formeln in AR eine sekundäre Entwicklung, in AR, ist, das ist auch nicht auszuschließen. Nur wer weiß, wann und in Reaktion auf welche Urform dies geschehen sein kann, weiß viel, denn auch hier besteht nicht nur die Möglichkeit, daß AR auf Greg rezipierend und in erheblichem Maße redaktionell eingreifend reagiert, sondern daß beide Versionen die gemeinsame Urform<sup>88</sup> verändern, daß jede gewisse Merkmale eher behalten hat als die jeweils andere. Das ist nicht einfach auszuschließen? Oder man muß eindeutige Gründe finden. Damit ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß die Formelbenutzung von AR der Urform doch näher steht, und die Individualisierung in Greg auch Ergebnis bewußter redaktioneller Umformung darstellt, die hier ebenfalls die Reaktion auf Chromatik umfassen kann.

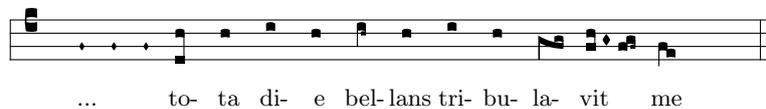
Man sollte nicht leichtfertig über die Bemerkung von Walafried hinweggehen, daß die liturgische Musik, die den Franken vor Römischer Einfluß eigen war, nicht etwa lächer-

---

<sup>88</sup>Natürlich würde hier der Standardeinwand von der Seite der *oral tradition* Vagheitslehre kommen: Eine solche Urform kann es gar nicht gegeben haben, weil die Angehörigen der Haasschen *chant community*, die übrigens, wie Schleiermacher bemerkt (natürlich nicht englisch), auch die *community of people hearing liturgical music* einschließen muß, zu denen, in früherer Zeit offenbar sogar Größen wie Augustin gehört haben, grundsätzlich unfähig waren, Melodiegestalten zu erinnern, sie eingepreßelt zu bekommen oder Melodiegestalten immer gleich zu singen — diese These, fest gegründet wohl in den musikalischen Potenzen von modernen Musikwissenschaftlern, fordert eben, daß es nie feste musikalische Gestalten gegeben haben kann, sondern so eine Art stetiger (?) Homotopie, die letztlich auch AR nach Greg (und dann auch umgekehrt) verschieben läßt: Dann natürlich wäre alle Arbeit gemacht, die beiden Fassungen sind zufällig überlieferte Pfade aus den unendlich vielen homotopen Pfaden, d. h. Melodien eben dieser Homotopie. Nur ein Problem bleibt: Wie soll man sozusagen die Ausdehnung dieser Homotopien, d. h. ihre Grenzen definieren, rationale Angaben nach Art und Umfang der kontinuierlichen, oder vielleicht auch sprunghaften?, Konturverschiebungen jedenfalls, nach irgendwelchen Regeln, nach denen diese Homotopie Varianten generieren kann, sucht man bislang vergebens. Daß Grenzen notwendig sind, macht eine einfache Überlegung deutlich: Sonst kann man eventuell auch noch *Veni redemptor gentium* in den Hymnus im letzten Satz von Beethovens 9. Symphonie „verschieben“, eben als Konturhomotopie — und das würde doch vielleicht zu sehr an Beethovens Fähigkeit zweifeln lassen, Melodien eigener Art zu erfinden; auch Glarean dürfte damit nicht ganz einverstanden sein, wenn er den *phonascus* zu definieren versucht. Es dürfte daher nicht ganz unverständlich sein, wenn Verf. sich an die überlieferten Melodieformen hält, AR als eine von Greg meist recht verschiedene Fassung versteht, und, um die Vagheitslehre in ihrer Tiefendimension adäquat erfassen zu können, auf rational nachprüfbar Klassifikationsmerkmale von solchen Homotopien wartet (diese müssen natürlich auch das Verschwinden und Auftauchen von Tönen und Melodieteilen einschließen).

liches Kindergesänge war — um daraus zu folgern, daß die rezipierenden *magistri cantus* natürlich nicht als naive Wilde musikalisch etwas wie „unbeschriebene Blätter“ waren, ohne eigene Vorstellungen und Regeln, die nur reine Gefäße für die Aufnahme Römischer Melodien waren; daß sie das nicht gewesen sein können, sagt Walafried unüberlesbar. Auch wenn der Ausdruck hier unpassend ist: Die Übernahme geschah nicht aus dem Berufsstand der *chant community* — welch schönes Wort! — aus sich heraus, sondern wohl doch *per ordre de mufti* (so unpassend gerade hier diese Wendung ist), und mußte wohl hingenommen bzw. erfüllt werden. Welche Arbeit die Erfüllung dieses Befehls der Obrigkeit bedeutet haben muß, dürfte eben dieser Obrigkeit, wie so oft, nicht vorstellbar gewesen sein.

Man kann nach diesen Befunden bzw. der Andeutung der anzunehmenden Fülle an Möglichkeiten wieder auf die Frage nach dem Zeugnis der Melodien für die Ursprünglichkeit der beiden Textversionen eingehen. Dies ist in der altrömischen Fassung von Int. *Domine refugium* auch wieder nicht sofort möglich, denn hier liegt offenbar ein Fehler vor: Bis auf den sowieso nicht ganz passenden Int. *Tibi dixit* weisen die anderen Vertreter dieser Klasse von Introitusmelodien vor der Schlußwendung — in *Domine refugium* auf *in seculum Tu es* — eine Rezitation nicht auf *h* auf, sondern auf *a*, mit Akzentbeachtung auf *h*<sup>89</sup>, wodurch nur der Anschluß etwas anders zu gestalten ist (Int. *Miserere michi ... conculcavit* in AR; den Ansatz kann man auch oben zum Schluß des Int. *Rogamus* erkennen; die Rezitation auf wechselnder Tonhöhe wird man nicht notwendig als Reaktion auf den Wortakzent, sondern als rein musikalisches Phänomen bewerten müssen):



Die Liqueszenz auf *bellans* ist augmentativ, die am Schluß von *tribulavit* aber diminutiv. Der Notator hat aber einen Ton der Formel übersehen. Klar wird daraus, daß man die entsprechende Passage, *a seculo et usque in*, eigentlich einen Ton tiefer lesen muß — wenn nicht hier ein Rudiment der möglichen Chromatik der Urform „verborgen“ sein sollte. Jedenfalls ergibt sich daraus, daß diese Version genuin die Silben *et usque* besitzt: Der einzige wesentliche Akzent wird korrekt der Formel entsprechend gesetzt, sonst einfach rezitiert (nur eben auf „falschen“ Ton, nämlich einen Ton „zu“ hoch — gemessen an dem sonstigen Auftreten der Formel). Daß diese Fassung jemals die „unvollständige“ Textversion benutzt haben könnte, ist aus der Melodik nicht abzuleiten, weshalb es auch nicht leicht fällt, diese Melodie aus Greg abzuleiten; es gibt keinen anderen „Grund“ dafür als höchstens die a priori gesetzte Prämisse, die der Unfähigkeit fränkischer *cantores*, auch

<sup>89</sup>Wobei auch hier wieder die Frage zu stellen ist, ob bei *tribulavit* eine Art „Vorakzent“ entsprechende Beachtung findet, oder ob doch nur ein einfacher Wechsel des Rezitationstons stattfindet, denn der Hauptakzent, *tribulavit* ist tief gesetzt, was von der Kadenz herrührt, aber doch keine Auskunft gibt, ob wirklich *tribulavit* betont worden sein könnte.

nur ansatzweise an den aus Rom rezipierten Melodien etwas verändern zu können; nur historische Belege für diese Prämisse, findet man offenbar nicht<sup>90</sup>.

Wie sieht dies aber in Greg aus. Und hier, wie leicht am Beispiel zu sehen, s. o., 2.4.4 auf Seite 365, fällt die Parallelvertontung der gleichen Wörter, *saeculo/saeculum*, in ihrer Individualität als eine Art *ouvert-clos*-Form doch auf; das ist keine ganz triviale Vertonungsweise, dies wird schon durch die Verwendung von zwei *salici* als Reaktion auf die Akzente deutlich. Das, was man als Sinn der Komposition bezeichnen kann, die Komposition in aufeinander bezogenen Teilen, ist hier so offensichtlich, daß man von einer sehr bewußten Gestaltung gerade der Folge der Wörter *a saeculo et in saeculum* sprechen muß — der Unterschied besteht nur in der jeweiligen Art der Neume vor dem Erreichen des Tons *a*; dies ist notwendig eben im Sinne einer Korrespondenz von Teilen zu sehen, die in dem *ouvert-clos*-Prinzip, bei verändertem jeweiligem Schlußton den Effekt der Form ausmacht.

Und man darf — Musik beruht eben auf Effekten, deren Sinn nur hinweisend auf gleichartiges Erleben erfaßbar gemacht werden kann — aus dieser Gestaltrelation schließen, daß die direkte Folge der beiden Melodieteile bzw. der so vertonten Wörter für den Effekt wesentlich ist, daß also die Einschaltung eines *usque* doch stören würde. Natürlich ist das nicht rational restlos beweisbar, aus den genannten Gründen; weil Musik aber einmal nicht nur aus Tonfolgen<sup>91</sup>, sondern einer Fülle von Bezügen von durch diese Töne gebildeten Gestalteinheiten „besteht“, wie dies Guido so treffend schildert, muß man mögliches Empfinden, wie es aus der überlieferten Gestalt als gewollter Effekt mit einiger Wahrscheinlichkeit abgeleitet werden kann, eben auch als heuristisches Mittel einsetzen. Bei so deutlichen Formbezügen wird das Wagnis, so zu interpretieren aber wohl nicht zu groß.

Was kann dieser Befund sagen? einmal sagt er mit dem angesprochenen Grad von

---

<sup>90</sup>Und wie wäre das Modell, daß eine Rezeption aus Rom nie stattgefunden hat, daß also nur die „Obrigkeit“ von einer Durchführung des bezüglichen Befehls ausgegangen sein sollte, Greg also genuin und vollständig „Fränkisch“ wäre. Natürlich ist auch diese Vorstellung schon erfunden worden. Walafried wäre demnach darauf erpicht gewesen, die Nachwelt zum Narren zu halten, wie auch die, die von den Verschiedenheiten der Melodien in Rom und im Frankenreich berichtet haben. Man kann alles für möglich erklären, nur hier gibt es doch gewisse Quellen, und offenbar hat doch noch niemand die Meinung vertreten, daß AR eigentlich Gallikanischen Ursprungs sein sollte. Man sollte erst die Melodien selbst und dann auch den Umstand berücksichtigen, daß sie ausschließlich durch die Arbeit fränkischer *cantores* rational faßbar überliefert worden sind — die Geringschätzung dieser musikweltgeschichtlichen Leistung fränkischer *cantores musici* (kein mittelalterlicher Begriff) ist schon bemerkenswert.

<sup>91</sup>Vgl. Verf. *Die kleinen Ewigkeiten der Haltetöne im organum purum, der Ewigkeitsbegriff von Augustin und die Schönheit als Kategorie liturgischer Musik*, *HeiDok* 2009, S. 2 f., zu einem selbst für Musikwissenschaft angesichts der Tiefe der Augustinischen Gedankengänge erstaunlich oberflächlichen Beitrag eines neueren Deuters: Ein weiterer Beweis für die Richtigkeit des Urteils von L. Finscher.

Sicherheit — und die Gestaltidentität ist rational gegeben, das ist der Sinn musikalischer Notation —, daß die Fassung von Greg genuin ohne *et usque* komponiert worden ist — ersichtlich ist dies also keine rein textliche Frage. Es fällt doch auf, daß gerade an dieser Stelle eine solche dezidierte Korrespondenz komponiert wird, was man ohne Übertreibung als eine besonders individuelle Lösung ansehen kann, ja muß. Hinzu kommt noch, daß dieser Schlußteil<sup>92</sup> deutlich auf den vorangehenden Abschnitt bezogen ist, also auf die Vertonung von *a generatione ...* durch Rezitation, die nur durch Akzentbeachtung und initiale Wendung, sowie natürlich Schlußmelisma bewegt komponiert wird. Auch der dezidierte Einsatz des Tones *b* zu Anfang des letzten Abschnitts, also gleich auf *a saeculo*, macht auf eine gewollte Korrespondenz der beiden, textlich parallelen Teile aufmerksam (auch die Wahl des *salicus* in Vergleich mit *quilisma scandicus* beim ersten, *generatione*, und *salicus acd* auf der zweiten Akzentsilbe, *progenie*, ist wohl auch in Bezug zu dem chromatischen Kontrast zu sehen).

Diese durch „Symmetrie“ auffallende besondere Behandlung des Schlußteils, *a saeculo et in saeculum*, aber kann die Vermutung nahe legen, daß hier eine kompositorisch hervorgehobene Entscheidung vorlag, daß gerade hier neu komponiert worden ist. Und daß ein solches Komponieren deshalb notwendig wurde, weil man das Wort *usque* ausgelassen hat, ist nicht undenkbar. Aber natürlich, das ist kein Beweis, daß es so gewesen sein muß; verwiesen werden soll nur darauf, daß es Merkmale gibt, die die Entscheidung, ob Greg von Anfang an ohne *usque* komponiert hat, nicht ganz so einfach erscheinen lassen, wie dies Pfisterers einfache Behauptung folgern lassen könnte.

Nun gibt es, wie Pfisterer bemerkt hat, aber noch zwei andere Liedtexte, die auch auf *usque* an der betreffenden Stelle verzichten (ein Off. und ein Grad.), dann kann das in einem bestimmten Lied gar nicht individuell gekürzt und neu komponiert worden sein. Ist das eine ausreichende Argumentation? Nein, denn schließlich kann der Entscheid zu einer einheitlichen Gestaltung an einem Lied getroffen worden sein, nach dem sich dann andere mit gleichem Text zu richten hatten bzw. gerichtet haben; ausgehend z. B. vom Introitus? — eine solche Homogenisierung sei ausgeschlossen? hier muß man jedoch beachten, daß nicht so ganz selten z. B. in verschiedenen Melodien bei verwandten oder gleichen Texten auch gleiche Melodieteile zur Vertonung verwendet werden, sogar über Gattungsgrenzen hinaus; die Möglichkeit von Überblicken über das Ganze hat es also durchaus geben können bzw. kann vorausgesetzt werden als Möglichkeit — wenn eine entsprechende Homogenisierung auch nicht immer durchgeführt worden ist, beweist das doch nicht, daß es nie Liedmelodien bzw. Liedtexte gegeben haben kann, in denen dies geschehen ist. Daß die Überlieferung der Melodie- und Textgestalt nicht für jedes Lied schematisch gleichartig gewesen sein muß, das erscheint eher als natürliche Annahme — die Melodien des Chorals stellen Individualitäten dar (natürlich, von Typen abgesehen, und wieviele individuelle Varianten gibt es dann auch da noch!).

<sup>92</sup>Natürlich ist das Schlußmelisma auf *Tu es* hier nicht einzubeziehen, das sich wie gesagt vor allem durch Vermeidung des Tones *b* auf die direkt davor stehende Passage bezieht, aber auch durch die Melismatik und deren Gestalt.

Also auch hier bestehen argumentative, nämlich auf durchaus plausiblen Gründen, z. B. Merkmalen der Melodiegestalt, die nicht ganz nebensächlich sein dürften, beruhende Möglichkeiten einer Interpretation der Textverschiedenheiten, also der „verkürzten“ Fassung in Greg und der ausführlichen, redundanten in AR, ganz abgesehen davon, daß Greg nicht deshalb die ältere, die Vorgabe für AR darstellende Fassung sein muß, wenn — nur als hypothetische Möglichkeit angenommen — AR später etwas verändert haben sollte, denn wer weiß, was die veränderte Urfassung von AR war: Entsprechende Fragen kann man höchstens und allein durch Melodievergleich anzugehen versuchen — und hier fällt auf, daß AR auf die angesprochene „Symmetrie“ so restlos „verzichtet“: Nur wegen eines, vielleicht, späteren, sekundären Einsetzens von *usque* auf diese „Symmetrie“ zu verzichten, und diese dann auch noch durch derart langweiliges Rezitieren — angeblich — zu ersetzen, verlangt von den, angeblich, rezipierenden und hinzufügenden „altrömischen“ *cantores* doch ein wenig zu viel an dezidiert Unmusikalität. Und das, nicht irgendeine, semantisch und vor allem formal auch noch erklärbare, kleine Textverschiedenheit kann die Relation beider Fassungen bestimmen helfen.

Nun kann man hier noch das Offertorium *Repleti* betrachten, dank der so sorgfältigen und unerwarteten Beobachtungen von Pfisterer. Da findet sich nicht die für den Introitus charakteristische Zusammenstellung von zwei Sätzen aus dem Psalmtext, die im Psalm nicht direkt nach einander folgen — und damit entfallen die oben angegebenen Gründe? Das Offertorium bringt den Text auf Verse verteilt dem Psalmtext entsprechend, man findet also zwischen den *generationes* und den *saecula* den ganzen Text: *Domine, refugium factus es nobis a generatione in generationem. Priusquam montes fierent, aut formaretur orbis terrae: a saeculo et usque in saeculum tu es Deus* — die kleine Textvariante um *orbis* braucht hier nicht zu interessieren. Daß von einem vortragsmäßigen Standpunkt aus, ... *a generatione in generationem. ... a saeculo et in saeculum* wesentlich sinnvoller erscheinen kann als mit dem eingefügten *usque*, ist zumindest denkbar: Ganz sollte man nicht übersehen, daß auch der Choral seine Gesangstexte unter einem solchen quasi rhetorischen Parallelitätskriterium sehen kann, was auch die Musik selbst nahelegt — a priori die Möglichkeit einer Tilgung des, semantisch höchstgradig redundanten Wortes *usque* aus musikalischen Gründen der Textvertonung für ausgeschlossen zu halten, muß jedenfalls nicht die methodisch sinnvollste Annahme sein.

Betrachtet man die Melodie, findet man, daß bei jeweils anderem Ausgang und Schluß die Melodien auf *generatione et progenie* und *a saeculo et in saeculum* doch tatsächlich identisch sind; und es handelt sich schon um Melodien mit gestaltmäßigen Merkmalen, die nicht leicht verwechselbar sind, also um Bildungen, die kaum allein von der großen Haaschen *Philologenweisheit* so irrtümlich, wie es solchen Philologen so eigen sein soll — im Gegensatz zu dem Autor dieser tiefen Erkenntnis<sup>93</sup> —, gegen die musikhistorische

<sup>93</sup>Vgl. Verf. *Zu Neumenschriften und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 206 ff. Es geht um den beliebten Topos, sich nicht die Musik anzuschauen, sondern darüber hinweg „Symmetrien“ einfach a priori als von der Zeit gar nicht gewollt oder gesehen/gehört zu postulieren, denn damit, gegen den überlieferten Text kann

Wirklichkeit als identisch bestimmt werden kann.

Der Komponist stellt also hier eine direkte Parallele zwischen den semantisch parallelen Aussagen her; durchaus adäquat und sinnvoll, wenn man diese inhaltliche Parallele beachtet, die durch Auslassen von *usque* auch formal zu einer besonders deutlichen Parallele wird. Das ist nicht einfach daraus zu erklären, daß beide Stellen am Ende eines Verses stünden, das gerade trifft nicht zu. Der 1. Vers schließt ab mit *a generatione et progenie*, der zweite aber eben nicht mit ... *et in saeculum*, denn da folgt noch *Tu es Deus* — und man fragt sich, warum Pfisterer gar nichts darüber sagt, daß *Deus* im Introitus ganz fehlt; und zwar auch in der altrömischen Fassung, denn dann ist da auch irgendetwas ausgelassen worden<sup>94</sup>.

man doch ganz Neues sagen — doch ist dieses Neue allmählich ein solcher Gemeinplatz, daß man ihn lieber meiden sollte.

<sup>94</sup>Und das All. *Domine, refugium* „verzichtet“ auch noch ganz auf die Ewigkeit, und nennt nur die *generationes* — wie angenehm geht hier AR vor, wohl als (angebliche) Reaktion auf Greg?, wenn da auch der folgende Vers erscheint, also die Ewigkeiten einschließlich *usque*: Während aber die Rufmelodien einigermaßen gleichartig sind, ist die Melodie der Versus in AR in ihrer Langweiligkeit gegenüber der Fülle von Unterhaltsamkeiten in Greg nicht mehr als — angebliche — Rezeption bzw. stilistische Reduktion zu akzeptieren; sollte es ausgeschlossen sein, daß Greg hier selbständig „nach“komponiert hat, etwa aufgrund einer vorgegebenen Langweiligkeit? Es gibt hier aber noch andere Probleme, die aus der Tatsache resultieren können, daß das All. nur in drei der *Sextuplex* Hss. belegt ist (es sei nochmals darauf hingewiesen, daß hier gelegentlich in den Übertragungen *lange climaci* durch *virga + punctum + punctum* notiert sind, also St. Galler *Längen* durch *puncti* und nicht durch *diapuncti*):

The image shows two musical staves comparing the AR (Antiphonal Roman) and Greg (Gregorian) styles for the text "Al- le- lu- ia." The top staff is labeled "AR" and the bottom staff is labeled "Greg". The text "Al- le- lu- ia." is written below the staves. The AR staff shows a more complex, rhythmic melody with many notes and rests, while the Greg staff shows a simpler, more melodic line. A small letter "a" is placed between the two staves, indicating a specific point of comparison. Below the main comparison, there are two smaller musical staves, one labeled "AR" and one labeled "Greg", showing further examples of the respective styles.

Daß die Melodien vergleichbare Kontur haben, ist klar (natürlich fordert die gleiche Tonalität auch gleiche Schlußtöne). Daß die Zuordnung der einzelnen Abteilungen gewisse Schwierigkeiten

Der oben in Bezug auf die Textversion des Introitus angesprochene besonders auffällige Bezug der beiden Stellen, ihre, nach Auslassung von *usque* besonders deutliche Parallele läßt sich also auch auf das Offertorium beziehen, das den ganzen Psalmtext bringt und nicht nur die direkte Aneinanderreihung der beiden Parallelen durch Textverkürzung bzw. freie Textkombination, wie in der Antiphon des Int. *Domine refugium* — deutlich wird aber, wie man auf den Gedanken einer solchen Verstärkung der Parallele gelangen kann, nicht muß, wie AR zeigt. Dabei muß beachtet werden, daß natürlich AR wie Greg dieses Mittel von melodischen Wiederholungen bei gleichen oder auch „nur“ parallelisierbaren Wörtern im Text (oder auch nur musikalisch begründet) kennt; wie bereits gesagt, manchmal an identischen, manchmal an jeweils verschiedenen Stellen. Das Prinzip ist in beiden Fassungen gegeben, nur ist seine „Verwirklichung“ nicht etwa immer identisch bzw. etwa so, daß AR alle von Greg kannte, Greg aber nicht die von AR; beide Fassungen sind in der Anwendung des Prinzips offensichtlich produktiv, jede Fassung für sich, bzw.

---

macht, wird schon aus dem Notenbeispiel erkennbar. Für einmal — kein Prinzip ist offenbar absolut — ist AR ökonomischer im Umgang mit dem Höchstton, Greg kennt dafür aber auch eine höhere Beweglichkeit in dem gegebenen Ambitus (die zwei *torculi + oriscus cdcc cdcc* in AR führen zu einer Art quasi Rezitativ und vermindern den tonräumlichen Kontrast, der in Greg so auffällig ist), natürlich ist der Aufstieg in Greg auffälliger, *Gch de*, als die langsamere Entwicklung in AR; der Aufstieg *ace* ist ebenfalls in Greg dynamisch effektvoller, was auch für den Abstieg gilt, *dec hcaG*, wenn AR den Höchstton nicht mehr erreicht, *a dc hcaG*, fällt dies bei der gleichen Schlußwendung natürlich auf. Die anschließende „Erweiterung“ in AR erscheint typisch, Greg schließt gleichsam sofort, was den Kadenzabstieg wirkungsvoller macht. Das alles läßt eine Entscheidung auch nur darüber, daß eine Fassung früher als die andere gewesen sein müsse, nicht zu — es fehlen in Greg die sonst für spätere Alleluias charakteristischen „symmetrischen“ Partien — die begegnen wenigstens im Vers auf *generatione*, natürlich allein in Greg. Greg „reduziert“ die Anzahl von *torculi*, was, etwa beim ersten Abstieg nach *G*, *ace ced ec chG* den Melodieverlauf interessanter werden läßt und natürlich individualisiert.

Als Lösung des Relationsproblems, auch in Hinblick auf den Versus bietet sich hier die Annahme einer redaktionellen Umarbeitung einer AR nahestehenden Fassung durch Greg an, die insbesondere den Vers betroffen haben muß, denn dessen Vertonung in AR kann weder aus Greg abgeleitet werden (noch Greg aus AR), hier ist nur eine totale Neukomposition (unter Einschluß von „Symmetrie“) denkbar, Greg kann nicht früher sein. Und etwas, was man als stärkere, markante Konturierung umschreiben kann, begegnet in Greg auch im Ruf. Man beachte nur den ersten Abstieg in AR und in Greg, AR geht diatonisch mit intermittierten *torculi* nach unten, Greg springt (man beachte, daß die Gliederung hier gegenüber der Notierung im Gradualbuch etwas verändert wurde, ausgehend von der Struktur von AR). Klar ist auch, daß Greg hier die Vielzahl von (langweilig) vertonten Versus zugunsten des einen, sehr effektiv und aufwendig vertonten Verses reduziert hat (sicher nicht aus AR, sondern der gemeinsamen Vorlage, die hier wegen der Parallelität der Vertonung des Rufes angenommen werden darf — immer modulo des Fehlens des Liedes in drei *Sextuplex* Hss. — die Ableitung AR aus Greg erscheint hier jedoch ausgeschlossen).

auch parallel — in diesem Fall kann man nicht viel mehr folgern, als daß eben bereits die gemeinsame Vorgabe so vertont hat. Die entsprechenden Befunden kann man schließlich eben noch nach dem Prinzip der textgezeugten musikalischen „Reime“ klassifizieren; auch hier scheinen beide Fassungen produktiv gewesen zu sein.

Soweit könnte also die Argumentation über das Auslassen von *usque* ganz im Sinne des entsprechenden Introitustexts geführt werden; doch könnte es einen Einwand geben, einmal daraus, daß in Offertorien Wiederholungen solcher Art nicht selten sind, zum anderen aber, daß sich, allerdings in einem Merkmal verkürzt, die gleiche Melodiewendung (in Greg) auch schon zu Anfang findet, nämlich auf *Repleti sumus mane misericordia Tua, et exultavimus et delectati sumus*.

Von gleicher Aussage kann hier nicht gesprochen werden — aber von einer bemerkenswerten formalen bzw. syntaktischen Parallele. Es gibt also doch einen Grund, der einen wie auch immer musikalisch denkend zu denkenden Komponisten<sup>95</sup> veranlaßt haben könnte, gerade hier, wo auch zwei inhaltlich parallele Wörter, *exultavimus et delectati sumus*, nur durch *et* verbunden sind, die gleiche zweiteilige Melodie anzuwenden. Das angesprochene Gegenargument muß also nicht treffen: Die dritte Parallele mit „nur“ *et* erscheint geradezu als Bestärkung für eine Entscheidung, bei *a saeculo ...* das *usque* ausfallen zu lassen. Deutlich wird aber auch, daß man bei Betrachtung solcher Fragen mit einer Komplexität rechnen muß, die man nicht einfach durch Beachtung nur des Textes bzw. seiner Varianten zu lösen glauben kann. Verständlich wird daraus dann aber auch ein Auslassen von *usque*, selbst wenn musikalisch, etwa generischer Formelhaftigkeit wegen, eine musikalische Parallelisierung nicht möglich ist — die textlich formale Parallelität jedenfalls ist in Greg selbstverständlich auch musikalisch bzw. kompositorisch bestätigt als potentieller musikalischer Formfaktor.

Wie zu erwarten wird die Komplexität noch größer, wenn man die Fassung des Off. in AR heranzieht — auch da gibt es Melodiewiederholungen, durch eine geradezu primitive Ausprägung des „bewegten“ Rezitativs, aber doch erkennbar — was wird da aber in AR parallel vertont? darauf kommt es an; da zeigt sich, daß nur Greg die klare auf die — formalen — Textparallelen bezogene melodische Wiederholung kennt; das dürfte doch bemerkenswert in Zusammenhang mit der Frage nach den Textvarianten sein? Dies gilt schon deshalb, weil die beiden hier betrachteten musikalischen Parallelisierungen der textlichen Paare klar machen, daß in Greg ein Bewußtsein eben dieser Parallelität bestanden hat, in AR jedoch ebenso klar nicht. Zu beachten ist dabei, daß diese Parallelität nicht „wörtlich“ ist, sondern syntaktisch und auch, als Steigerung, semantisch; identische Wörter aber finden sich im Text nicht, die musikalische „Identifizierung“ durch gleiche musikalische Gestaltung ist also der Beweis dafür, daß hier eine entsprechende Sichtweise dieser Textstelle — eben als Parallele von Wortpaaren — in Greg von Anfang an bestan-

<sup>95</sup>Mit dieser Formulierung wird versucht, den tiefen Gedanken über das musikalische Denken im Mittelalter durch einen der großen Denker der mediävistischen Musikwissenschaft, Semitistik, Wissenschaftshistoriker, Philologen und was noch alles, wenigstens formulierend nachzuvollziehen.

den hat, kein Grund dafür, ein, eventuell, älteres *usque* nicht bewußt auszulassen, nämlich in Gesangstexten. So ganz überflüssig scheint also die Betrachtung auch der betreffenden musikalischen Merkmale für die von Pfisterer aufgestellten Behauptungen nicht zu sein, man wird sich auch das Offertorium *Repleti* betrachten dürfen.

Zunächst sei also die Stelle aus dem Chorstück zitiert (Greg):

Et ex-sul-ta-vi-mus

et de-le-cta-ti-su-mus,

Dann die melodisch parallel Stelle im 1. Vers (der Anfang, *Daba* dürfte durch die Parallele zum Versanfang *Domine* gestützt sein, wobei die metrische Differenzierung auffällt, bei sonst identischer Neumierung: *Domine* beginnt mit durchweg *langen* Noten, wogegen *a generatione* mit durchweg kurzen vertont wird, die gemeinte Identität der Melodiegestalt wird durch die Buchstaben nahegelegt — ein Beispiel dafür, daß metrische Dauer hinsichtlich Haupt- und Nebeninitium differenziert werden kann? — von *metrisch* wird hier gesprochen, nicht etwa aus der Voraussetzung, daß die Psalmenvertonungen von Greg metrischer Natur seien, sondern weil das Bezeichnete und die Zeichen für *lange* Töne in St. Gallen metrischer Herkunft sind, natürlich auch in anderen metrischen Schriften — die Bezeichnung *metrisch* wird also nur in Hinblick auf die Zeichen und das elementar Bezeichnete angewandt: Die jeweiligen Tonzeichen geben *lange* oder *kurze* Töne an, was das rhythmisch Gemeinte sein kann, wird man daraus nicht mit letzter Sicherheit ableiten können) — zu beachten ist, daß St. Gallen den *pes subbipunctatus GcaG* zu Anfang mit dem Buchstaben *e* versieht, d. h. daß der unterschiedliche Anfang zur folgenden, bis auf den Anfangston identischen Neume so gewollt ist, wie im Gradualbuch angezeigt: Natürlich ist auch für den Choral der Einzelton kleinstes gestaltunterscheidendes Merkmal:

a ge-ne-ra-ti-o-ne

et pro-ge-ni-e

Und schließlich der Schluß des 2. Verses:

a sae- cu- lo

et in sae- cu- lum Tu es De- us

Hingewiesen sei nur auf die „Symmetrie“, mit der die klanglich parallele Wortfolge *tu es Deus* komponiert wird, als  $\alpha, \beta, \alpha, \gamma$ . Wie die parallelen Stellen jeweils an den jeweiligen Kontext — Silbenzahl wie melodische Umgebung — angepaßt werden, kann man aus den Beispielen sofort ersehen. Daß hier die textlich formale Parallele die musikalische Form mitbestimmt, dürfte offensichtlich sein, übrigens ein Hinweis darauf, wie weit die kompositorische Gesamtplanung in einer Chormelodie gehen kann (natürlich nicht *muß*). Vergleicht man mit den Wiederholungen, weniger von Melodieteilen, sondern von *neumae* in AR, so wird der Unterschied schon im Beispiel offenkundig, zunächst wieder aus dem Chorstück:

et e- xul- ta- bi- mus

et de- le- cta- ti su- mus

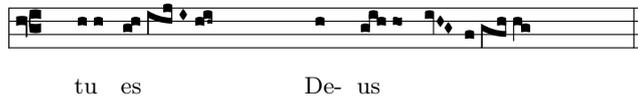
Dann im 1. Vers:

a ge- ne- ra- ti- o ne

et pro- ge- ni- e

Und schließlich im 2. Vers:

a se- cu- lo- et us- que in se- cu- lum



Man braucht nur die jeweilige Stellung des Motivs, das zum ersten Mal in diesem Lied auf *exultabimus* auftritt, beachten, um den fundamentalen Unterschied zu der melodischen Parallelität in Greg erkennen zu können: In AR jedenfalls steht die Musik nicht in Verbindung zu den angesprochenen textlich syntaktischen Parallelen; sozusagen entsprechend dem Beibehalten von *et usque* wird die Möglichkeit der Musik, melodische Parallelen in Reaktion auf Textstrukturen zu bilden, geradezu dezidiert nicht genutzt; die Motive treten, besonders deutlich am genannten Beispiel zu sehen/hören, an textlich völlig verschiedenen Stellen auf (die Floskelfolge *EDFEC EFD EFD ... EGF FED E* findet man auch an anderen Stellen, z. B. wohl mit Schreibfehler auf *mane misericordiam tuam* und sofort daran anschließend) — derartig trostlose Textvertonung wird man in Greg nicht finden können — wer diese Melodiebildung von Greg ableiten will, müßte schon Einiges an Erklärung für derartiges totales „Zersingen“ liefern können. Eigentlich sollten derartige Unterschiede zwischen AR und Greg die Gültigkeit einer generellen These der, auch noch direkten Abhängigkeit AR von Greg von vornherein höchst problematisch erscheinen lassen): Zuerst auf der ersten, betonten, Silbe des ersten Wortes des copulativen Wortpaares, dann auf der betonten Silbe des zweiten Wortes des entsprechenden Wortpaares und schließlich gar nicht mehr, sondern erst nach Abschluß des dritten Wortpaares. Von einer Disposition wie in Greg findet sich also keine Spur. Damit aber ist auch erkennbar, daß für oder in AR kein Grund bestanden haben könnte die Wortfolge *a saeculo et usque in saeculum* an die anderen, vorangehenden entsprechenden Wortpaare anzugleichen, nämlich durch Weglassen von *usque*, wie dies in Greg durchweg, und vor allem in direkter Entsprechung zur musikalischen Formbildung geschieht (womit noch keine endgültige Klassifizierung behauptet sei), bzw. der Fall ist.

Und wenn es schon um die Frage der Bestimmung einer genetischen Relation der beiden Fassungen geht — eine offenbar von vornherein unbrauchbare Verkürzung der Problematik —, dann dürfte es wohl jedem Betrachter nicht ganz leicht fallen, die „Form“ in AR aus der in Greg ableiten zu wollen, wenn man nicht die Römischen Sänger als geradezu unerträglich primitive Barbaren qualifizieren möchte; ein „Zersingen“ einer derartig klaren Disposition wie die angesprochene Form in Greg in die von AR, konkretisierbar z. B. in der Trostlosigkeit des in diesem Offertorium in der Häufung — vom Gregorianischem Stilgefühl her, d. h. dem Fehlen solcher Extremwiederholungen in Greg — schwer erträglichen bewegten Rezitativs, das an 10 Stellen mit bis zu sechsfacher Wiederholung des „Motivs“ auftritt, läßt sich nicht erklären<sup>96</sup>. Deshalb scheint es denkbar, daß aus einer, AR nahestehenden einfachen Form die von Greg durch differenzierendes Neukom-

<sup>96</sup>**Eine trostlos schematische Wendung in AR** Pfisterer bemerkt, ib., S. 135, daß die in Greg im Off. *Repleti* im Kehrvers nicht auftretende Wortfolge, die also nur in AR zu finden ist — auch noch differenziert nach Hss. —, *Repleti sumus mane misericordiam tuam et veritatem*

*tuam et exultabimus ...*, mit dieser Wendung vertont wird (soll man auch die grammatisch so unsinnige Hinzufügung von *m* an *repleti ... misericordia mea* als sekundäre Leistung von AR verstehen?). Dies führt er doch tatsächlich zurück auf ein angebliches, natürlich in AR sekundär eingeschobenes Zitat aus dem aus Greg — angeblich — rezipierten Off. *Iustus ut palma*, in dem, im 2. Vers auch in Greg diese Textwendung zu finden ist, *Ad anuntiandum mane misericordiam tuam, et veritatem tuam*. Andererseits vertont AR mit dem abschließenden *in omnibus diebus nostris* noch weiterhin eine Textpassage, die in Greg nicht vorkommt — soll auch das eine sekundäre Einfügung von AR gewesen sein, und was soll ein solcher Einschub (?) dann mit Greg zu tun haben?

Damit wird eine offenbar stillschweigende Grundannahme seines Argumentierens erkenntlich: Fehlen in Greg Textstellen, die in AR vorhanden sind, ist ausgeschlossen, daß Greg aus irgendwelchen ästhetisch musikalischen Gründen den Text gekürzt haben könnte, es kann ausschließlich eine gegenüber Greg sekundäre Ergänzung von solchen „fehlenden“ Textstücken gegeben haben, woher dieser Grundsatz stammt, kann der, der diese These zur Kenntnis nehmen darf, allerdings nicht erkennen: Liest man z. B. im Greg, daß im Anfangsvers des Off. *Repleti* der erste Hauptabschnitt des Textes 15, der zweite, ohne abschließendes *alleluia*, 13 Silben aufweist, erscheint die Relation der Silbenzahlen in Greg gleichmäßig, wogegen AR mit 22 zu 22 noch „gleichmäßiger“ erscheint — daß und wie das sozusagen — in Hinblick auf Greg — die musikalische Aufwendigkeit reduziert, sollte man auch beachten, denn damit wird die Annahme doch gar nicht so unwahrscheinlich, daß Greg eben aus musikalisch ästhetischen Gründen, zugunsten der Musik, den Text verkürzt haben könnte.

Warum darf so etwas nicht möglich gewesen sein, bzw. warum darf man solche Möglichkeiten methodisch nicht in Betracht ziehen? Allein weil es Hinweise von Aurelian und anderen gibt, daß fränkische *cantores* Texte sinngemäß verändert haben? Denn auch hier sollte man vielleicht doch einmal auch, ja vielleicht betont den Unterschied der jeweiligen Vertonungen in AR und Greg beachten, in AR die beschriebene Trostlosigkeit, in Greg eine im Gesamtverlauf bemerkenswerte Melodieführung, die mit der in AR eben nichts zu tun hat: Man darf vielleicht doch an das von Pfisterer vorangestellte Prinzip erinnern, daß eine nur textliche Rezeption von liturgischen Melodien keine plausible Annahme sein darf, was man im Einzelfall vielleicht auch bezweifeln könnte; hier geht es darum, daß ein von Pfisterer behauptetes Zitat eines Off. in AR aus einem anderen Off. von Greg behauptet wird, dann muß diesem Prinzip zufolge auch die Melodie parallel sein. *Innerhalb der römischen Überlieferung besteht melodische Identität zwischen beiden Stellen bei misericordiam tuam et veritatem tuam per noctem. Es liegt nahe, eine gemeinsame Übernahme von Text und Musik in das Off. Repleti anzunehmen..* Das könnte sehr plausibel klingen (man muß nur die Wendung *es liegt nahe*, einfach so hinnehmen, ohne weitere Begründung, denn liturgisch liegen die Lieder gerade nicht nahe beieinander) — wenn man gänzlich unbeachtet läßt, daß die betreffende Wendung oder Floskel derart oft in Offertorien, in AR, auftritt, daß diese Folgerung geradezu absonderlich erscheinen muß, insbesondere, wenn man so systematisch darauf verzichtet, die melodischen Unterschiede beider Fassungen zu berücksichtigen. Wer angesichts eines derartigen Unterschieds der Melodik auf die absonderliche Idee gelangt, daß diese Wendung von AR aus Greg — angeblich — übernommen und sekundär in das Off. *Repleti* an der

ponieren bei Beibehaltung bestimmter Vorgegebenheiten entstanden ist — wie in der Anmerkung angemerkt, kann aus der Existenz, vielleicht später in AR eingefügter Textstellen eben nicht geschlossen werden, daß das gesamte Repertoire, die Ausdrucksformen der Offertorien von AR insgesamt eine spätere, Nach-Gregorianische Fassung wiedergeben muß. Natürlich, endgültig beweisbar ist keine Interpretation (wenn es sich nicht um so triviale Relationen handelt, wie in der letzten Anmerkung angesprochen), dies heißt aber nicht, daß man sich eine Entscheidung so leicht machen kann und methodisch auch darf, angegebenen Stelle (und zwar in der Melodieform von AR!) hinein, „zitiert“ worden sein könnte, der muß schon melodische Form für einen völlig irrelevanten Teil liturgischer Lieder ansehen (aus notationstechnischen Gründen wurde die Folge von Neumen *virga+clivis+pressus+oriscus*, *GaFFEF* auf *misericordiam tuam* bzw. *veritatem tuam* als *virga+clivis+porrectus* notiert):

The image displays four pairs of musical staves, each comparing the notation of a specific text fragment in AR (Antiphonal Recitation) and Gregorian chant. The text fragments are: 'Ad ad-nun-ti-an-dum', 'ma-ne mi-se-ri-cor-', 'di-am tu-am', and 'et ve-ri-ta-'. Each pair consists of an upper staff labeled 'AR' and a lower staff labeled 'Greg'. The AR notation uses square neumes on a four-line staff, often with a red line above for the finalis. The Gregorian notation uses square neumes on a four-line staff with a red line above, often including a red line below for the finalis. The text is written below the staves, with syllables aligned under the corresponding neumes.

Ad ad- nun- ti-an- dum

ma- ne mi- se- ri- cor-

di- am tu- am

et ve- ri- ta-

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The AR staff shows a melodic line with square neumes on a four-line staff. The Greg staff shows a similar melodic line but with a different rhythmic pattern, indicated by vertical stems of varying lengths. Below the staves, the text 'tem tu- am' is written, with 'tu-' under the first staff and 'am' under the second staff.

Man muß hier weiterhin beachten, daß in Greg die zitierte, klar musikalisch „reimende“ Passage teilweise schon vorher — aber ohne jede textliche Begründung einer solchen musikalischen Parallelität — auftritt auf *confiteri Domino* im 1. Vers, was, wie zu erwarten, in AR keine Parallele besitzt:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The AR staff shows a melodic line with square neumes on a four-line staff. The Greg staff shows a similar melodic line but with a different rhythmic pattern, indicated by vertical stems of varying lengths. Below the staves, the text 'con-fi- te- ri' is written, with 'con-fi- te-' under the first staff and 'ri' under the second staff.

Daß die Wiederholung der Floskelreiheung — initiale Floskel, „bewegtes“ Rezitativ, Kadenzfloskel — in AR als musikalischer „Reim“ verstanden worden sein kann (vgl. aber im Off. *Repleti* auf *et delectatis ... in omnibus diebus* oder *Domine refugium factus es nobis*, wo es wohl keinen textlichen Anlaß gibt!), ergibt sich, wenn man in *MMM I*, nur auf die nächste Seite blickt, wo die gleiche Formel dreimal auftritt, nämlich im Off. *Michi autem* im 1. Vers auf *Intellexisti cogitationes meas a longe semitas meas et directionem meam*, was in der musikalisch unvergleichlich aufwendigeren Vertonung von Greg keine Entsprechung hat, ja von der Gesamtkonzeption her auch nicht haben kann.

Schon von der Natur der angesprochenen musikalischen „Reime“ sind Greg und AR so weit voneinander geschieden, daß eine Parallelisierung, gar eine, etwa auch noch genetische, Ableitung AR aus Greg auch hier auszuschließen ist: AR wiederholt primitiv die gesamte rein rezitativische Formel (die als solche natürlich nicht mit Formeln etwa der Gradualia in Greg zu vergleichen wäre). Greg dagegen setzt den musikalischen „Reim“ nur zum Schluß, um eine hinsichtlich der tonräumlichen Beweglichkeit ästhetisch beeindruckende Entwicklung über die beiden aufeinanderfolgenden Teilabschnitte zu komponieren: Der erste reicht von *F* nach *a* als Höchstton und erreicht als Tiefstton *C*. Der zweite, identisch schließende Abschnitt, steigt von *d* bis *c*, nutzt dabei noch signifikant den Unterschied zwischen *b* und *h*, fast schon im Sinne eines italienischen Theoretikers zu Ende des 13. Jh. (die Beantwortung der Frage, wer das war, sei als leichte Übungsaufgabe dem Leser überlassen). Diese Konzeption kennt AR nicht, AR vertont in Folgen von rezitativischen Rahmen — und diesen Unterschied zwischen einer ästhetisch entwickelten, dynamische Korrespondenzen zwischen aufeinanderfolgenden Abschnitten nutzenden Kompositi-

onstechnik zu einer Reihung auf gestaltmäßig primitivstem Niveau sollte man einfach übersehen? Nach Pfisterers merkwürdiger Voraussetzung müßte man hier also die Anwendung der gemessen an Greg ästhetisch trostlosen Floskelreihung in AR als *Vereinheitlichung* oder gar als *Parallelangleichung* betrachten; wie man sich das von — angeblich — Greg rezipierenden *cantores* vorstellen sollte, ist so unverständlich, daß man auf die These vielleicht doch lieber, wenigstens vor klarer Darlegung von Kriterien, wie solche Primitivisierungen, die sie dann sein müssen, klassifiziert werden können — von „Zersingen“ kann nicht die Rede sein, der musikalische Unterschied ist viel zu groß.

Von Interesse ist, daß AR und Greg hinsichtlich der Kontur auf diesem Abschnitt übereinstimmen, der nach oben reichende Ambitus ist identisch,  $D - c$ , nur Greg „füllt“ dies mit dem großen Melisma aus, was man mit einiger Plausibilität als Ausdruck einer sekundären Ornamentierung interpretieren sollte. Natürlich kann man die Frage stellen, ob dieses hier mehrfach wiederholte Melisma, das vielleicht auch noch anderweitige Parallelen besitzt, zuerst in dem zitierten formalen Textpaar erscheint, und dann zur Auszierung auf *confiteri* verwandt wurde, oder ob dies etwa „umgekehrt“ geschehen ist — daß AR hier irgendetwas rezipiert haben könnte, nämlich aus Greg, ist aus musikalischen Gründen nicht einsehbar.

Hier dürften weitere Kommentare zur Unterschiedlichkeit der Melodik überflüssig sein. Wenn man dann noch beachtet, daß die in AR im Off. *Iustus ut palma* an der zitierten Stelle auftretende Floskelreihung schon im Off. *Repleti* wie gesagt an sozusagen „verschiedensten“ Stellen auftritt, also eine triviale, überhaupt nicht an bestimmte Wendungen gebundene primitive Formel darstellt, verliert das Argument von Pfisterer jede Überzeugungskraft, man kann aber noch andere Off. heranziehen, um die Absonderlichkeit dieser „Argumentation“ noch deutlicher werden zu lassen.

Betrachtet man — natürlich immer in AR — etwa das Off. *Expectans expectavi*, so findet man die Wendung auf *tu domine Deus meus, ... et cogitationibus tuis* und öfter; in *Repleti sumus* findet man die Wendung auch nicht nur auf *misericordiam tuam ...*, sondern durchgehend, was Pfisterers Argumentation natürlich nicht interessiert — aber interessieren müßte. Im Off. *Confirma hoc* allerdings findet man sie nicht ganz so oft wie in *Repleti* — eine Häufigkeit, die nicht auf bewußte Nutzung als musikalischer „Reim“ hinweist —, aber doch auch oft genug, wie auf *ascendit super occasum Dominus, ... benedicite Deum* u. ö.

Im Off. *Custodi me* erweist sich der betreffende Komponist oder das betreffende Autorenkollektiv, bzw. *chant community*, auch nicht als besonders abtinent gegen eine Verwendung dieser doch recht auffälligen, wenn nicht penetranten Wendung, was auch im Off. *Domine fac mecum* gilt; auch im Off. *Laudate anima* kann sich der Komponist nicht verkneifen, diese Wendung gezielt einzusetzen; ist man beim Anfangen im Singen des Off. *Perfice gressus* zunächst der guten Hoffnung, von dieser Formel verschont zu bleiben, sieht man sich schnell eines besseren belehrt, z. B. auf *intende ...*, auf *umbra alarum ...*; und der Schluß feiert geradezu orgiastisch diese Wendung. Im Off. *Terra tremuit* sieht der Komponist keine Möglichkeit, den Hörer von diesem musikalischen Alptraum zu befreien, aber immerhin tritt diese Melodie nicht so häufig auf. Dies wird nicht viel anders im Off. *Iustus ut palma*, wo man die Wendung dreimal hören muß — immerhin nicht der Rekord; dafür wird man im Off. *Michi autem* wieder in solchem Umfang mit dieser

Floskelreihung belästigt, daß man am musikalischen Verstand der Komponisten von AR zweifeln müßte — wenn man den Stil von Greg zum Maßstab nimmt, sonst muß man stilistisch unüberbrückbare Unterschiede annehmen, was die Argumentation einer, angeblichen, Herkunft von AR aus Greg auch nicht stützen kann, versucht man eine gewisse methodische Logik beizubehalten. Auch im Off. *Miserere michi* wird man von diesem negativen Ohrwurm nicht befreit, im Off. *Benedictus* begegnet die Wendung, wenn auch schon in etwas reduzierter Weise.

Damit erscheint die Annahme einer Übernahme von Text und Musik in AR aus dem Off. *Iustus ut palma* zur Ergänzung eines — angeblich — ursprünglich „reduzierten“ Liedtextes, den Greg vorgegeben haben soll, doch als etwas differenzierungswürdig, die Floskelreihung ist geradezu ubiquitär, trivial: Eine entsprechende Texteinfügung war sozusagen trivial mit dieser Wendung, schon aus dem melodischen Material des Off. *Repleti* zu vertonen.

Das heißt, daß ein Komponist bzw. Adaptor jederzeit leicht ein entsprechendes Textteil hat einfügen können, jederzeit. Mit dieser, es sei nochmals wiederholt, jederzeit möglichen schematischen Bewältigung von wem auch immer und wann auch immer aber wird die Folgerung unmöglich gemacht, die Fassung in AR könne nicht der ursprünglichen Version näher stehen als die von Greg. Warum dies? Die Antwort muß lauten: Wenn man Einfügungen solcher Art jederzeit mit einer typischen Wendung vertonen kann, dann konnte man auch jederzeit eine solche Vervollständigung durchführen, auch individuell in einzelnen Melodien — und wenn solche „Einfügungen“, wenn sie denn nachweislich solche sind, nicht in allen drei betreffenden Hss. von AR auftreten, wird man nicht Greg für dieses gelegentliche „Einfügen“ eines Textteils, zudem noch in einer nur für AR typisch trostlosen Formel vertont, verantwortlich machen wollen.

Und es ist auch methodisch unterhaltsam zu sehen, daß die genannte schwer erträgliche Wendung in Greg nicht etwa immer gleiche Entsprechungen besitzt. Kann man daraus etwas folgern? Pfisterer tut das jedenfalls nicht. Man kann wohl rational rekonstruieren, daß dies auf die Vorstellung zurückzuführen ist, die Fassung Greg müsse die ältere sein, wenn sie bestimmte textliche Wendungen nicht kennt. Daß in jedem Fall eine Verkürzung durch Fränkische Redaktion auszuschließen sei, das ist eher Glaubenssache; vor allem aber, auch wenn dies Ergänzung in AR, also der Zusatz *et veritatem tuam*, nachträglich zur Urfassung hinzugefügt worden sein sollte, was nicht etwa auszuschließen (aber eben auch nicht einfach vorauszusetzen) ist, dann kann dies jederzeit und mit einem geradezu trivialen Vertonungsmittel geleistet worden sein, ob in Reaktion auf Greg oder nicht — auch hier gilt: AR hat ausreichende Zeit gehabt, Veränderungen an einer eigenen Tradition durchzuführen. Und daß solche eigenen Entwicklungen stattgefunden haben (können), ist angesichts der späten Aufzeichnung nicht bemerkenswert.

Damit ist nicht gesagt, daß z. B. diese Wendung eines bewegten Rezitativs und damit die Melodien der genannten Offertorien nicht der Urfassung näher stehen könnten als Greg. Denn schließlich ist doch auch möglich, daß gerade solche primitiven Vertonungsmittel bei der Fränkischen Rezeption nicht ertragen worden, d. h. neukomponiert worden sind. Denn, es kann nur wiederholt werden, wie man aus den in Greg überlieferten Melodien der Offertorien die trostlosen Gebilde von AR herleiten sollte, das harret noch einer überzeugenden Erklärung — oder dieses Modell, die Durchsetzung der Überzeugung, daß Greg die Urfassung wiedergeben muß, nicht etwa so etwas „Barbarisches“ wie Ergebnis einer Fränkischen Redaktion sein darf, ist der historischen

Wirklichkeit und Komplexität nicht gewachsen.

Zur Unterhaltung des Lesers sei hier wenigstens der Kehrvors des genannten Off. immerhin als Beispiel weitreichender Parallelität beider Fassungen zitiert:

The image displays three pairs of musical staves, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) version (top staff) with a Gregorian chant version (bottom staff). The lyrics are written below the staves.

- First pair:** The lyrics are "Iu- stus". The AR staff shows a melodic line with square neumes, while the Greg staff shows a more stepwise line with diamond-shaped neumes.
- Second pair:** The lyrics are "ut pal- ma". The AR staff shows a melodic line with square neumes, while the Greg staff shows a more stepwise line with diamond-shaped neumes.
- Third pair:** The lyrics are "flo- re- bit:". The AR staff shows a melodic line with square neumes, while the Greg staff shows a more stepwise line with diamond-shaped neumes.

Die Konturen sind vergleichbar, auch wenn der Halbschluß tonal nicht vergleichbar ist: Greg schließt auf dem Subton der Tonika, übrigens genau so wie, auch „reim“mäßig verbunden der folgende Abschnitt *in Libano est*, eine Gestaltgleichheit, die selbst abgebrühte *Philologenweisheit* nicht als für die Zeit der Entstehung nicht existent behaupten kann — AR kennt diesen „Reim“, wie zu erwarten, nicht, was vielleicht nicht ganz unauffällig ist, jedenfalls für die Behauptung einer — angeblichen — Abstammung AR aus Greg zu berücksichtigen wäre, denn, warum sollte ein — angeblich — übernehmendes AR ausgerechnet diesen „Reim“ mitsamt der „dazugehörigen“ tonalen Disposition nicht übernommen haben?

Davon abgesehen fallen auch einige Unterschiede auf: Zunächst wäre auch hier die Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen in Greg zu beachten: Greg erreicht diesen, *c* erst auf *palma*, in einem effektvollen Quartsprung, den man auch in AR findet; AR bringt diesen Höchstton (des Abschnitts) jedoch bereits davor, was ganz löblich sein mag als Beachtung des Akzents, die Einmaligkeit des Erreichens dieses Höchsttons aber doch erheblich vermindert (eine Gleichsetzung der Tonfolge *cchc* in AR mit dem *trigon* in Greg scheint natürlich zu sein, man vergleiche die Parallele auf *ut palma*). Von Interesse ist aber noch der Umstand, daß Greg den auffälligen

wie dies die Reduktion der Fragestellung auf so inadäquate Einzelfragen wie nur den Text oder die Nichtbeachtung der Natur von Formeln so deutlich zu erkennen gibt.

Die typische Melodie des Graduale *Domine refugium* führt natürlich zwangsläufig zu vergleichbarer musikalischer Parallele, zunächst im Chorstück:

---

Sprung *FDG* bereits auf *iustus* bringt, AR dagegen einen vergleichbaren Sprung erst auf *iustus*; es könnte sich also um eine der, nicht untypischen, Verschiedenheiten der silbischen Verteilung handeln. Zu bemerken ist auch, daß Greg, übrigens in St. Gallen *lang*, mit der Tonika beginnt, wogegen AR eine tonal nicht so eindeutige, typische absteigende Floskel gebraucht, und erst am Schluß des Melismas die Tonika als Schluß erreicht (*kurz* in St. Gallen).

Interessant ist es auch, daß AR auf *iustus* und dem folgenden *ut* die gleiche Wendung singt, Greg aber eine klar verschiedene, d. h. diese Klarheit besteht darin, daß *Iustus* — nur — in Greg als Teilabschnitt mit folgendem, von der tonräumlichen Dynamik sehr effektvollen initialen Aufstieg komponiert wird. Die Melodik auf *in* bildet den Anfang des eigentlichen Aufstiegs; AR kennt diese klare Struktur also nicht. Betrachtet man AR davor, könnte die Floskel bereits einmal gesungen worden sein, wenn ... *EFED GFEFE* gesungen wird. Von der Neumierung ist dies allerdings nicht zu verifizieren, daß damit der Aufstieg *DG* dreimal erscheint, dürfte charakteristisch sein für den Stil von AR, nicht für den von Greg.

Während AR die Melismen fast gleich verteilt, kennt Greg auf *palma* eine Art Jubilus, der deshalb gegenüber AR auffällt, weil er den Tiefton *F* heraushebt, der in AR nicht erscheint. Darf man hier nicht eine bewußte kompositorische Entscheidung sehen, die nämlich die folgende Tieflage, nur in Greg, vorwegnimmt: Der größte Unterschied der Konturen ist auf *florebit* zu sehen, mit *florebit* ist in Greg der Schlußton, Subton der Tonika *D*, schon erreicht, der Abstieg zum tonal „falschen“ Kadenzton wird in Greg klar vorbereitet, seine Wahl wirkt auf das Vorausgehende sozusagen zurück, ein Prinzip des *respice finem* könnte man hier entdecken. Wenn dann noch ein „Reim“ vorliegt, wird niemand eine Zufälligkeit der Melodieführung in Greg behaupten können, hier handelt es sich um bewußte Disposition — warum dürfte das keine redaktionelle Veränderung an einer von AR hier näher repräsentierten gemeinsamen Vorgabe gewesen sein? nur weil die fränkischen Rezeptoren dazu unfähig gewesen sein „sollen“?

Die Melodie in Greg jedenfalls erreicht durch diese Erweiterung des Ambitus bereits auf *palma* zumindest eine größere Abwechslung als die doch etwas langweilig um *F a* beharrende Melodie von AR. Es gibt also keinen Grund für die Annahme, daß AR eine sekundäre Entwicklungsstufe von Greg darstellen müßte oder könnte, sehr wohl aber einen Grund für die „umgekehrte“ Annahme, daß Greg hier schon in der Ökonomie des Höchsttons, dann aber in der tonalen Disposition der Teile sinnvoll eine AR näherstehende Fassung redaktionell bearbeitet haben könnte. Übrigens führt der angesprochene „Reim“ zu einer *Parallstellenangleichung*, wie sie Pfisterer so bezeichnend benennt; aber diesmal nur in Greg, vielleicht ist das betreffende „Argument“ doch nicht so ganz überzeugend.

The image displays two musical score examples comparing the AR (Antiphonal) and Greg (Gregorian) styles. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The text is written below the staves.

The first example shows the text: *sic- ut ce- drus,*. The AR staff shows a more ornate melody with a prominent trill-like figure (FD) on the word 'ce-', while the Greg staff shows a simpler, more direct melody.

The second example shows the text: *quae in Li- ba- no est,*. The AR staff shows a melody with a prominent trill-like figure (FD) on the word 'quae', which is a characteristic feature of the AR style. The Greg staff shows a simpler melody for the same text.

Hier kennt AR eine Floskelwiederholung, die Greg nicht zeigt, *quae* ist identisch vertont mit *in Libano*, eine von der syntaktischen Struktur her ziemlich sinnwidrige musikalische Identität — eine *Parallelenangleichung* ohne textliche oder syntaktische Parallele? —, deren „Ausmerzungen“ in Greg zu dessen Stil paßt; warum soll es eine solche redaktionelle Ausmerzungen nicht gegeben haben können, warum soll solche Floskelhaftigkeit nicht höheres Alter gehabt haben dürfen? Das darf, ja muß man doch fragen, denn die Parallelität des *torculus GaF* auf *quae* und auf *in Libano* in Greg ist nicht einfach als gleich anzusehen, weil ein *torculus* und ein *torculus subpunctatus* nicht die gleiche Neume sind, also auch nicht das melisch Gleiche bedeuten müssen; hinzu kommt die andere Weiterführung, und der Umstand, daß die Floskel in AR nicht auf diesen *torculus* von Greg etwa im Sinne einer ornamentalen Erweiterung zu beziehen ist; Merkmal in AR ist vor allem der Terzsprung *FD* nach „Trillerfigur“ (übrigens handelt es sich in AR um eine Floskel, die offensichtlich transponierbar ist, wie *cedrus* und *Libano* zeigen können). Natürlich ist nicht auszuschließen, daß Greg an dieser Stelle eine ältere Version wiedergibt, denn die angesprochene „Verfloskelung“ durch die „Trillerfigur“ kann eine sekundäre Veränderung, Ornamentierung, der gemeinsam anzusetzenden Vorgabe darstellen — stilistisch widerspricht diese Floskelhäufung dem Stil von Greg so sehr, daß schon die Vorstellung auch nur einer Beeinflussung der Form von AR durch Greg keine Plausibilität haben kann: AR hat seinen eigenen Stil, daß der erst spät, nach einer — angeblichen — Rezeption von Greg in oder durch AR entstanden sein könnte, erscheint deshalb als, euphemistisch gesprochen, seltsame These, weil die erhaltenen parallelen Formen z. B. von Mailand oder Benevent gerade dem Stil von AR näherkommen als dem von Greg. Man muß also von einem eigenständigen Stil von AR ausgehen, wie dies wohl jeder Betrachter oder Hörer der in beiden Fassungen parallelen Melodien von selbst tun muß.

Der angesprochene „Reim“ in Greg hat dagegen syntaktischen und natürlich auch tonalen Sinn. Wenn gerade hier wieder der Unterschied beider Fassungen größer wird, dürfte man das nicht

einfach übersehen, wenn man irgendwelche genetischen Thesen aufstellen will.

Der Anfang des zitierten Teils ist erstaunlich gleichartig, Greg verzichtet allerdings wieder auf eine Repetition des Höchsttons — nur Zufall? Auch der anschließende Abstieg ist in Greg wirkungsvoller, bei gleicher Kontur, sofort nach dem Erreichen des Höchsttons wird die Quart darunter erreicht, AR braucht dazu wesentlich mehr Töne; natürlich kann man das auf einen von stilistischen Regeln wie die von Greg unbelasteten Ornamentierungswillen zurückführen — wo soll der dann aber hergekommen sein, wenn er in Greg so dezidiert fehlt?

Auch nicht ganz unbezeichnend ist in Greg der Umgang mit dem Ton *h/b*: nach dem zweimaligen Auftreten, einmal als Quilisma, über *cedrus* fehlt im folgenden Verlauf der Ton ganz, bis erst im nächsten Abschnitt, wie in dem auf *palma*, *b* als Höchstton erreicht wird — daß diese gegenüber AR nicht unauffällige „Enthaltbarkeit“ nur Zufall sein müsse, weil über Schritte bzw. Sprung *ah/ac* doch nichts auszusagen sei, dürfte zumindest einer statistisch vollständigen Begründung nicht unbedürftig sein; jedenfalls widerspricht St. Gallen nicht der Melodieführung, wie sie das Gradualbuch tradiert.

mul- ti- pli- ca- bi- tur.

Auch bei dieser auffallenden Parallelität gibt es Unterschiede: Greg kennt das „bewegte“ Rezitativ nicht, bzw. ändert es um in einer der tonräumlichen Gesamtdisposition des Abschnitts dienlichen Weise: AR erreicht *G* bereits auf der ersten Silbe, Greg erst auf der zweiten, hinzu kommt der bemerkenswerte, bereits mehrfach aufgetretene Quartsprung *DG*, vgl. *sicut cedrus* oder *ut palma*: Greg gestaltet damit Binneninitien, syntaktisch wie musikalisch ästhetisch sinnvoll, daß da das „bewegte“ Rezitativ eine sekundäre Entwicklungsstufe darstellen sollte, fällt jedenfalls als Annahme nicht ganz leicht, wenn man nicht (wieder) den — angeblichen — Römischen Rezeptoren gewisse ästhetisch stilistische Unfähigkeiten zuordnen will. Auszierungen, wie man sie in AR ganz zum Schluß findet, können sicher auch spätere Zusätze, eben Ornamentierungen sein, nur folgt daraus natürlich nicht, daß Greg die Vorlage von AR gewesen sein müsse — wie bereits mehrfach wiederholt, hat AR sehr viel mehr Zeit gehabt, sich zu verändern als das adiastematisch schon in nicht ganz negligen Merkmalen schriftlich festgelegte Greg. Was aus dem angesprochenen Beispiel allein folgt, ist die Erkenntnis, daß hier beide Fassungen die anzunehmende gemeinsame Vorgabe ziemlich treu wiedergeben dürften, was nicht immer der Fall sein muß.

Vielleicht ist auch nicht ohne Interesse, daß Greg mit dem Terzsprung zwischen *multiplacabitur* deutlich die Lage der Kadenz markiert, wogegen AR dies eher verdeckt, wenn die Tonika als Tieferton erst auf *multiplacabitur* erreicht wird — das sind Merkmale, die Anhänger der *oral tradition*

a ge- ne- ra- ti- o- ne

et pro- ge- ni- e

Dann im Vers:

a sae- cu- lo

et in sae- cu- lum Tu es De- us

Daraus ergibt sich aber, daß diese Struktur einer textlichen Parallelisierung durch Auslassung von *et usque in saeculum* bzw. einer Übernahme der entsprechenden Textfassung aus den anderen beiden Liedern nicht widersprechen muß. Daß hier nicht etwa eine sekundäre Anpassung vorliegen dürfte, ergibt sich daraus, daß der Schlußsatz des Verses in diesem Gradualtyp offenbar nicht mehr als zwei Rezitationstöne kennt, also die Vertonung *et in saeculum* schon das Maximum an Länge darstellt, d. h. für ein zusätzliches *usque* bestünde kein Platz, bzw. umgekehrt ausgedrückt, dann wäre wahrscheinlich ein anderer Melodietyp gewählt worden; ja vielleicht hat gerade diese Melodiestructur des Typs seine Adaption auf gerade diesen Text mit verursacht; so etwas kann man nicht (durch Nichtbeachtung alternativer Möglichkeiten der Deutung) einfach ausschließen. Auswahl hatte man ja.

Auch von dieser Melodie her läßt sich also nicht beweisen, daß das Fehlen von *usque* in den Gregorianischen Melodien des betreffenden Typs nicht eine bewußte Ausmerzung, verursacht durch den Willen zur auch formal syntaktischen Parallelisierung gewesen sein kann oder darf. Auch hier stellt sich heraus, daß die Komplexität der Relationen und der Möglichkeiten sich methodisch sinnvoll nicht auf die Behauptung reduzieren läßt, daß Vagheitslehre *strictissimae observantiae* nur belächeln können, weil da alles gleich ist — die Notatoren haben aber ihre Melodien eben so und nicht anders notiert, so daß die einzige Grundlage, über die man Unterschiede diskutieren kann, eben die Notentexte sind; und da fällt die deutliche Absetzung des Erreichens der Tieflage eben doch schon auf, zumal die Tonika auf *multiplicabitur* in Greg/St. Gallen *lang* gekennzeichnet ist (am Schluß ist natürlich ein *pressus* gemeint; die Rekonstruktion des Anfangs aus St. Gallen auf *multiplicabitur* ist nicht ganz willkürlich, wegen des Buchstabens). Einen triftigen Grund, hier AR als genetisches „Ergebnis“ von Greg ansehen zu sollen, gibt es ersichtlich auch bei diesem Beispiel nicht.

eine solche Ausmerzung durch Fränkische *cantores* kaum denkbar sei (weil ausgerechnet die musikalisch zu unerfahren oder zu dumm<sup>97</sup> waren, so als Wilde aus dem germanischen Wald? — die Zeit von Tacitus ist da aber schon etwas „veraltet“). Die angedeuteten Relationen scheinen doch darauf hinzuweisen, daß zur Feststellung derartiger Behauptungen eine etwas tiefer reichende Betrachtung der damit verbundenen Umstände und Strukturen notwendig ist; eine Betrachtung, die vielleicht an Effekt, nicht notwendig aber am Zweck eines Versuchs, wenn auch nicht schon der Wahrheitsfindung, so aber doch bereits der Erfassung ihrer Komplexität gemessen, einer höchst oberflächlichen Reduktion der Sachverhalte unterlegen sein muß<sup>98</sup>.

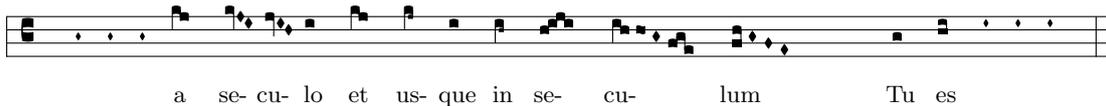
Die Fassung des Grad. *Domine refugium* in AR folgt nun aber nicht der von Pfisterer aufgestellten Regel, daß die Melodien in AR gegenüber denen von Greg durchweg durch stärkere Typisierung, also Benutzung von gemeinsamen Formeln, unterschieden sind; in AR entspricht das Grad. nicht dem Typ von *Justus ut palma*, der in AR ganz zu fehlen scheint (genauere Auskunft über solche Fragen müßte das bewundernswert simple Formelsuchprogramm von M. Haas geben können), dafür aber hat AR auch eine andere Tonart bzw. *finalis* — daß AR nach den klassischen Kirchentonarten zu bewerten ist, ergibt sich relativ problemlos daraus, daß AR die Notenschrift übernommen hat, also auch die Grundlagen der Rationalisierung; und daß zu diesen die Tonalität gehört, ist kaum zu bestreiten, daß hier ein Einfluß von Greg bzw. der ausschließlich im Rahmen von Greg entwickelten Theorie auf AR angenommen werden muß, dürfte kaum eine zu weitreichende Hypothese sein.

Natürlich verwendet das Grad. *Domine refugium* in AR ebenfalls Formeln, z. B. zum Schluß des Verses, sonst aber weist die Melodie auch in erheblichem Maße eigene Wendungen auf — wie soll man sich da eine Rezeption von Greg durch oder in AR vorstellen, und wer wollte aus der Melodiegestalt sicher erschließen, daß AR unmöglich der Urform näher stehen darf oder kann als Greg? Immerhin kann man feststellen, daß eine musikalische Parallelisierung zwischen *a generatione ...* und *a seculo ...* im Gegensatz zur Anlage der

<sup>97</sup>Was letztlich die einzige Grundlage der These von Pfisterer für die drei genannten Beispiele ist: Die Franken waren zu dumm, von sich aus an einer aus Rom übernommenen Fassung der liturgischen Melodien etwas zu verändern. Als wissenschaftlich methodischer Ansatz ist jedoch gerade diese Annahme, wie oben angedeutet, dezidiert unbrauchbar.

<sup>98</sup>Vielleicht könnte man auch beachten, wie die Texte der Psalmodien lauten, die z. B. *Priusquam montes ... et usque in saeculum Tu es Deus* eben psalmodisch singen können; St. Gallische Quellen führen nicht selten die betreffenden Texte, ja sogar Neumierungen an, z. B. zum Int. *Domine, refugium*, wo allerdings, die zweite Hälfte, und damit das *usque* nicht notiert sind — daß das Wort damit psalmodisch nicht gesungen worden sein sollte, wäre erst nachzuweisen. Mit der Möglichkeit solcher Psalmodietexte aber könnte die Vermutung bestätigt werden, daß das Fehlen des *usque* in den genannten Beispielen in Greg musikalisch kompositorische Gründe hatte. Man kann der Meinung sein, daß eine sorgfältige Diskussion vorliegender Literatur überflüssig ist, dieses Prinzip aber auf das Forschungsobjekt zu übertragen, dürfte einen gewissen Effizienzverlust bedeuten.

Melodie in Greg in AR nicht stattfindet; die Wendung auf *a seculo ...* kann man — für die These von Pfisterer unpassend — gerade nicht als bewegtes Rezitativ interpretieren, so daß die Möglichkeit eines Schlusses auf die Möglichkeit einer sekundären Einfügung von *et usque*, wie dies Pfisterer für richtig hält, nicht sofort einleuchten muß:



Eine aber nur höchstens ansatzweise vergleichbare Melodieführung zu Ende findet sich im Grad. *Clamaverunt* auf *et humiles spiritu ...*, also wesentlich kürzer. Zu fragen wäre, ob man die Silben *et usque* nebst ihrer Melodie einfach streichen, d. h. sie als sekundär hineinkomponiert erklären könnte. Die Frage wäre also, ob sich bei einer solchen Streichung an der Melodieform wenig oder nichts ändern würde. Immerhin handelt es sich hier nicht um einfache Rezitation, also eine melodische Struktur nach dem Ziehharmonika-Prinzip der (fast) beliebigen Kürzung und Längung, sondern um melodisch eigenständige Bildungen. Die Neumen auf diesen beiden Silben könnten entbehrlich scheinen, weil sie nur wiederholen bzw. vorwegnehmen, wäre also *fe dc* statt *fe fe d dc* als Form vor einer, angeblich sekundären, Einfügung von *usque* sinnvoll und erklärbar? Natürlich ist diese Frage nicht zu beantworten — zu fragen wäre, und vielleicht auch nachzuweisen, ob eventuelle sekundäre Einschübe in solcher Weise kompositorisch bewältigt werden könnten. Das Verharren in der Lage *f – d* könnte man auf eine weitere Variante des beweglichen Rezitativs oder wenigstens auf dessen Prinzip beziehen wollen. Wenn genau dieses Vertonungsmittel an anderen Stellen gehäuft auftritt, warum hätte es gerade hier fehlen sollen? Die Bildung ist also sicher kein „bewegtes“ Rezitativ, sondern eine eigenständige melodische Betonung des Höchsttons!

Somit wäre es musikalisch gesehen zwar nicht gänzlich undenkbar, *usque* als nachträglich hineinkomponierten Einschub zu deuten. Es ist aber auch klar, daß auf diese Weise auch nur der Ansatz zu einem Beweis nicht zu erhalten ist. Keine rezitativartig, d. h. Verkürzungen oder Verlängerungen ertragende Melodieform im Choral kann als Hinweis auf die Länge des vorgegebenen Textes schließen lassen; was hier fehlt, ist allein die Einbindung in eine auch sonst auftretende Formel, was vielleicht einen textlichen, sekundären Zusatz erkennbar machen könnte. Also ist auch aus dieser Melodie in AR keine Entscheidung darüber abzuleiten, ob *usque* in der ursprünglich oder als ursprünglich vorausgesetzten Liedgestalt gefehlt hat, oder ob dieses Fehlen Ergebnis einer Fränkischen Redaktion ist — daß es für eine solche Deutung nicht unbedeutende innere, nämlich dezidiert musikalische Argumente gibt, wurde oben anzudeuten versucht. Die schnelle „Erklärung“ von Pfisterer jedenfalls muß differenziert werden.

Und es bleibt natürlich die Frage, ob die Melodie für dieses Graduale in AR Ergebnis einer redaktionellen Entscheidung in AR — bei einer angeblichen Rezeption von Greg in AR! —, etwa des Sinnes, *nun aber nicht schon wieder den Typ Haec dies, laßt uns etwas Neues finden*, oder aber in Greg, z. B. der Textform wegen, wie dies oben angedeutet

wurde, bewußt dieser Melodietyp verwendet wurde, eine Redaktion also da, in Greg, stattfand. *Quien sabe?*, kann man da nur fragen. Selbst der Nachweis, daß die Melodie in AR notwendig eine späte Schöpfung sein muß — was ist dann aber *spät* —, dürfte nicht ganz leicht fallen.

„Leider“ ist der Fall des Grad. *Angelis suis*, der einzigen Melodie, die in AR auf *G* als *finalis* gesetzt zu sein scheint, der in Greg die Formel der 2. Tonart entspricht, eben doch anders als beim Grad. *Domine refugium*, denn *Angelis* verwendet auch in AR weitgehend die Version von Greg, deren Tonart ein (Ab-)Schreiber in AR wohl vom Anfang her nicht verstanden hat, wohl weil er das Prinzip der Transposition nicht kannte<sup>99</sup>. Immerhin komponiert er dann den Versschluß anders. Warum er nicht bemerkt hat, daß hier die Formel von Grad. *Haec dies* vorliegt, wer will das erklären? Daß die Formeln in AR und in Greg sich bei dieser Formel so gut entsprechen, wie sonst nur in wenigen Fällen, das kann man auf eine gemeinsame, ebenfalls sehr „gleiche“ Urform begründen, oder auf eine hier stattgefundene bewußte Übernahme aus Greg nach AR, warum nicht? Nur gibt dies keine Auskunft darüber, wie man sich die Verschiedenheit der Melodien im Fall des Grad. *Domine refugium* vorstellen kann. Pfisterers Allgemeintese folgend, daß Typisierung typisch ist für spätere Entwicklungsstufen, müßte man hier ein jüngeres Alter von Greg annehmen, warum auch nicht? Jedenfalls erhält man aus den Melodien keine Auskunft, die die Behauptung rechtfertigen könnte, daß die Auslassung des einen, höchst überflüssigen Wortes *kaum* durch Fränkische Redaktion(en) verursacht sein darf, und dann auch kann.

---

<sup>99</sup>Was offenbar auch für heutige DeuterInnen noch gilt: Wenn Silvia Wälli, *MMM Subsidia* Bd. III, *Melodien aus Horaz-Hss.*, S. 111, bemerkt, daß Melodien im Mittelalter nicht auf der *finalis* schließen müßten, stellt sie eine ganz neue, angesichts der klaren Theorie geradezu absurde Behauptung auf; die Wirklichkeit mag anders sein, nicht die Vorschrift. Wenn sie dazu eine der von W. Arlt edierten Melodien aus Beauvais anführt, die den Ambitus *D – d* besitzt mit klarer Gerüstfunktion des Tons *a* und auf *a* schließt, dürfte die Ignoranz mittelalterlicher Melodietheorie und Praxis, speziell der *affinales* vielleicht doch etwas zu weit gegangen sein.

### 2.4.5 Zum Unterschied von Texten in Tractus und Offertorium

Auch im letzten von Pfisterer beigebrachten Beispiel aus der Vertonung gleicher Texte in verschiedenen Gattungen fällt es nicht ganz leicht, deren Beweiskraft für eine genetische Priorität der Gregorianischen Fassung zu verstehen bzw. abzuleiten. Der Sachverhalt besteht darin, daß jeweils im Schlußvers des Tractus *Domine exaudi* bzw. des Off. *Domine exaudi* verschiedene Texte gebraucht werden, wie dies Pfisterer schön darlegt, ib., S. 136. Es geht darin um einen Zusatz, der gleichzeitig aber auch die Stellung des Verbs betrifft. In der Vulgata kann man lesen, Ps. 101, 14: *Tu exurgens misereberis Sion: quia tempus miserendi eius: quia venit tempus*. Diese genau der Griechischen Version<sup>100</sup> entsprechende Wendung erscheint syntaktisch nicht leicht verständlich, sie wird aber, wie wir dank Pfisterer erfahren dürfen, auch vom Gallikanischen Psalterium benutzt, in AR aber, und dies semantisch und stilistisch gar nicht uneben ergänzt und umgekehrt: ... *quia venit tempus, quia tempus venit miserendi eius*, die Ergänzung betrifft das Verb, die Umkehrung die Reihenfolge der Aussagen, zunächst nur das Kommen der Zeit, dann die Qualifikation, welcher Zeit. Aus den beiden genannten Versionen ergibt sich übrigens ein deutlich dreiteiliger Vers.

Angesichts dieser formalen Eigenheit und der semantischen Merkwürdigkeit ist es nicht so überraschend, daß es noch eine zweite Version gibt, nämlich die des Römischen Psalters, die gleichzeitig die des Gregorianischen Tractus ist: ... *quia venit tempus miserendi eius*. Formal und inhaltlich erscheint dies als vernünftigste Form des Ausdrucks des Gemeinten. Die altrömische Fassung ergibt sich damit als, auch nicht sehr erfolgreicher Versuch einer Verbesserung, die offensichtlich nichts von der des Römischen Psalters weiß. Man wird damit in AR die Form der Vulgata als ursprünglich ansetzen dürfen oder müssen.

Dagegen vertont Greg diese Fassung, die der Vulgata bzw. des Gallikanischen Psalters nur im Offertorium — und dies, wie man sehen kann aus musikalisch sehr guten Gründen. Bereits oben war darauf verwiesen worden, daß im Int. *Domine refugium* das in allen Psaltern auftretende abschließende *tu es Deus* nicht zitiert wird; daß der Komponist bereits scholastisch dachte und diese Stelle als Repräsentant des ontologisch so wichtigen Satzes *Ego sum, qui sum* verstanden haben wollte, wird man kaum erwarten können, vielleicht aber doch annehmen — heuristisch — dürfen, daß er das Schlußwort als überflüssig ansah, vielleicht auch aus musikalischen Gründen. Daß es solche Gründe gibt, wird deutlich erkennbar, wenn man, s. o. 2.4.4 auf Seite 386, den Umgang der Melodie des Offertorium *Repleti* mit eben dieser Wendung beachtet: Der Komponist nützt die Folge von zweisilbigen Wörtern geschickt zu einer (minimalen) *ouvert-clos*-Form; er braucht den Text als Formfaktor für die musikalische Gestalt.

Vielleicht kann man auch beim Adaptor des gleichen Textes im Graduale einen, nicht identischen, aber parallelen Grund erkennen: Bei Auslassen von *Deus*, wie im Introitus, wäre die erste akzentbeachtende Stelle auf *et* gekommen, was nicht unmöglich gewesen wäre, s. *Ab occultis*, vielleicht aber dem Adaptor Schwierigkeiten bereitet haben könnte.

<sup>100</sup> Σὺ ἀναστὰς οἰκτιρήσεις τὴν Σιών, // ὅτι καιρὸς τοῦ οἰκτιρῆσαι αὐτήν, ὅτι ἤκει καιρὸς.

Man kann solche Überlegungen ersichtlich anstellen, weshalb man sie auch anstellen muß.

Was soll das in Bezug auf das Offertorium *Domine exaudi* beitragen? Betrachtet man einmal den Schluß mit der für Greg einmaligen Textwendung, findet man eine bemerkenswerte „Symmetrie“, die den gegebenen Text zwar nicht formal oder gar semantisch vertont<sup>101</sup>, wohl aber die Textstruktur entsprechend nutzt:

<sup>101</sup>Wie man dies im gleichen Off. zur textlichen Parallele im 1. Vers findet, *Ne avertas faciem tuam*, was, wie zu erwarten, identisch mit *Ne/Non* — für diesen Textunterschied zwischen St. Gallen und Metz hat Pfisterer keine „genetische“ Erklärung — *avertas faciem tuam* vertont wird. Daß eine derartig lange Parallele musikalische Identität verlangt, kann man daraus ersehen, daß auch AR diese Gleichheit kennt (s. anschließend), der Unterschied der beiden Melodiefassungen ist allerdings signifikant für die grundsätzliche Verschiedenheit der Stile; ein Umstand, den man vielleicht doch, vielleicht sogar primär, beachten sollte, will man auch noch über ‘genetische Abhängigkeiten’ reden:

Ne a- ver- tas fa- ci- em

tu- am

Man könnte hier also einmal darüber nachdenken, wie man, falls man das unbedingt so „haben“ will, AR aus Greg ableiten könnte, welche, statistisch zu verifizierenden Kriterien es hier geben könnte, wenn denn überhaupt eine Parallelität bestehen sollte. Greg jedenfalls erweitert den Tonraum gegenüber AR um eine Terz, und erreicht den Höchstton zudem noch auf der wesentlichen Akzentsilbe, nutzt also den Wortakzent musikalisch sinnvoll; daß dies AR mit dem Erreichen seines, gegenüber Greg, tieferen Höchsttons auf *faciem* getan hätte, wird man nicht behaupten können — und daß Pfisterers wesentliches Argument, die, wenn auch mit *kaum* durchgehend verbrämte, a priori Behauptung einer totalen Unfähigkeit der fränkischen *cantores*, selbständig aus Rom rezipierte Lieder redigieren zu können, dafür verantwortlich sein sollte, mag behaupten, wem das Spaß macht. Greg jedenfalls zeigt eine tonräumliche Disposition, die den gesamten 1. Vers bestimmt: Ein hoher Anfang mit besonderer Betonung der Höhe, dies dem Text entsprechend zweimal vorgetragen, und daran anschließend ein noch im letzten Melismen-

qui- a tem- pus

mi- se- ren- di e- ius,

qui- a- ve- nit tem- pus

Die Unterhaltsamkeit der musikalischen Form spricht für sich; man könnte sie mit  $A$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\beta$ ,  $\delta$ ,  $\delta'$  bezeichnen; klar ist auch, daß die identische Akzentfolge, *miserendi* und *quia venit* die spezielle Form verursacht haben dürfte. Wenn also — und eventuelle Psalmmodien wäre noch zu befragen, wenn notiert — nur dieses Offertorium den Vulgata bzw. Gallikanischen Psaltertext verwendet<sup>102</sup>, ist zu schließen, daß hier eine ältere Version beibehalten wird, denn eine solche musikalische Form war ohne Beibehaltung des Textes nicht zu bewahren. Das würde nicht schlecht dazu passen, daß auch AR offensichtlich die Vulgata-Form verändert, zu einem wenigstens einigermaßen verständlichen, liedgemäßen Text. Wann diese Veränderung geschehen sein könnte, ist trivialerweise nicht festzulegen, man kann aber wohl eine Zeit — relativ — einsetzen, die nach der Rezeption des Römischen Chorals durch die Fränkischen *cantores* liegt, die also eigenständig in AR ersonnen worden ist. Man kann also sehr gut die Vulgata-Fassung als die Textversion ansehen, die ursprünglich auch nach Norden „geliefert“ wurde. Natürlich — das läßt Walafrieds Formulierung auch zu — es könnte hier, wie überhaupt der Sonderstil der Offertorien nahelegt, ein Zeugnis eines Weiterwirkens Gallikanischer Liedtradition, in welchem Umfang auch immer, gegeben sein — Erklärungsmöglichkeiten gibt es viele, nur eines ist sicher, Greg kann nicht durch AR rezipiert worden sein, schon der klaren „Symmetrie“ der Melodik in Greg wegen, die in AR fehlt, fehlen muß. Auf die Versionsunterschiede in Greg ist noch einzugehen. Hier sei zunächst der Befund nach der Relation der Offertorien

abschnitt betonter Durchgang durch den Ambitus  $c - D$ ; auch AR geht bis  $C$ , aber doch nicht so dramatisch!

Und noch etwas ist bemerkenswert: AR singt seinen Text *Ne avertas faciem tuam a me; ne avertas faciem tuam a me*, wogegen Greg musikalisch sinnvoller, nämlich eben als auch textliche *a a b* Gestalt, nur *Ne avertas faciem tuam, ne avertas faciem tuam a me* singt. Darüber könnte man auch Einiges sagen, z. B. daß die Fassung von Greg doch eine sozusagen deklamatorisch, vor allem aber musikalisch sinnvollere Textgestalt gefunden hat — die fränkischen *cantores* scheinen also doch selbständiges Formdenken beherrscht zu haben — was nur wohl der bezweifeln kann, der die musikalischen Stile und damit Stilhöhen zu unterscheiden nicht imstande ist.

<sup>102</sup>Pfisterer macht dankenswerterweise noch aufmerksam auf die Comm. *Poteum meum*.

zu deuten versucht, bzw. eine mögliche Hypothese angedeutet (bzw. man könnte auch Hypothesen aufstellen).

In AR läßt sich, im Off. *Domine exaudi* allerdings aus der Musik nicht erkennen, ob oder daß eine/die Umstellung und Ergänzung des Textes Spuren hinterlassen haben könnte: Grund dafür ist, daß auch hier wieder die oben angeführte primitive Wendung mit bewegtem Rezitativ auftritt, die als rezitativische Formel eben auch alles Mögliche vertonen kann, s. o., 2.4.4 auf Seite 387 — die Melodie zum gleichen Text im Tractus ist nicht vergleichbar, hier hat also keine *Parallelstellenangleichung* stattgefunden, wahrscheinlich war für den oder die Komponisten/Adaptoren die Formelhaftigkeit der Tractus zu fest, zum anderen die gewollte Aufwendigkeit im Offertorium einem eventuellen „Zitat“ nicht angemessen:

Tu ex-ur-gens Do-mi-ne mi-se-re-be-ris Sy-on  
 qui-a ve-nittem-pus qui-a tem-pus ve-nit  
 mi-se-ren-di e-ius

Man sieht sofort, wie die Formel gebraucht werden kann, daß sie eigentlich insgesamt eine rezitativische Formel darstellt, die Satzteile vertont, also nicht etwa textliche „Symmetrien“ in musikalische umsetzt. Von so etwas wie Motivwiederholung oder Wiederholung von Formteilen kann man hier ersichtlich nicht sprechen, auch wenn dies Pfisterer in Bezug auf andere Beispiele tut, s. o. ( 2.4.4 auf Seite 387) — „bewegtes“ Rezitativ kann man einmal nicht mit komplexen Formeln vergleichen, wie sie z. B. die Tractus in Greg kennen. Immerhin ist anzuerkennen, daß der Komponist der Melodie von AR, die so gar keinen Bezug zu der von Greg hat, zum Schluß so einfallsreich ist, daß er mit *miserendi eius* wenigstens den Ansatz eines wirklichen Schlusses komponiert, z. B. in tonräumlicher Hinsicht.

Einen Vergleich mit der Formkunst in Greg hält allerdings auch dieser Schluß nicht aus. Das dürfte nicht ganz irrelevant sein, will man die Relation der beiden Fassungen bestimmen. Wenn die Formel nicht so oft und in so vielen Offertorien (in AR) aufträte, könnte man vermuten, daß sie einfach einen textlichen Zusatz bzw. eine Veränderung vertonen soll, also aus der „sekundären“ Zeit der Textrevision stammt.

Angesichts ihrer Beliebtheit in AR kann in dieser Hinsicht nur darauf verwiesen werden, daß die Formel natürlich beliebig einsetzbar, also auch wiederholbar ist, also weiterhin auch jede Textveränderung beliebiger Art erfassen kann, eben durch Wiederholung:

Für die These einer essentiellen Veränderung der Musik von einer als ursprünglich anzunehmenden Vulgata Textversion zu der dann „verbesserten“ der Fassung von oder in AR besteht also angesichts dieser Vertonungsmöglichkeit bzw. dieses Vertonungsschematismus kein Grund — höchstens für eine Veränderung einer derartig langweiligen Satzweise, z. B. wenn man entsprechende Melodie rezipiert und eventuell einen eigenen Stil noch nicht nur im Ohr, sondern natürlich auch im Kopf hat, wie dies bei den Fränkischen *cantores* wohl vorausgesetzt werden darf — daß Greg eine, vielleicht, AR näherstehende primitive Version verändert haben könnte, erscheint von der musikalischen Form her als unabdingbare Annahme.

Pfisterer dagegen, ib., S. 138, scheint jedenfalls die Fränkischen *cantores* der gesamten Zeit vor 800 für eine Art Waldmenschen zu halten, (angeblich) unfähig, selbst Formeln und ihre syntaktische Funktionalität da zu erkennen, wo man sie findet, z. B. in den *tractus*<sup>103</sup>.

<sup>103</sup>**Zu einem Tractus des 8. Tons** Und es ist doch schön, daß Pfisterer, ib., S. 137 f., auch die Eigenart von Greg in der Melodie des Tract. *Jubilare ... omnis terra* — ein hübsches Beispiel für eine *constructio κατὰ σύνεσιν* — gefunden hat und natürlich seinem vorgegebenen Schema entsprechend zurechtdeutet: Man findet eine Wendung bzw. Formel, die eigentlich nach der Mittelkadenz steht, als Anfang eines Verses, nämlich auf *In exsultatione*. // *Scitote quod ...* Hinzu kommt aber noch der Umstand, daß der vorangehende Vers, ein sehr kurzer Vers übrigens, wie auch der folgende, also der Vers *Intrate ... in exsultatione* mit der Schlußformel endet, mit deren Anfang der folgende Vers beginnt, allerdings nicht endet. Was geschieht also formal bzw. funktional? Der eine Vers schließt mit der, vollständigen, Formel, mit der ein Vers üblicherweise in dieser Liedgattung abschließt. Wenn man die zu einer ersten Übersicht leichter als die in der vorzüglichen Darstellung von Kainzbauer zu verwendenden Bezeichnungen von Johner anwenden darf, schließt also der zweite Vers dieses Tractus mit der Formel **B 1**, wie gesagt, vollständig, also vom zweiten Initium ab (*zweites Initium* heißt hier: Initium nach dem Halbschluß). Danach, also zum Anfang des folgenden Versus, würde man folgerichtig ein erstes Initium erwarten, also die Formeln, die Johner, *Wort und Ton*, auf S. 221 f. wiedergibt. Das geschieht aber nicht, statt dessen wird der Vers mit einer Formel eingeleitet, wie man sie etwa im Tract. *Laudate Dominum omnes gentes* im 2. (und letzten) Vers auf *et veritas Domini* findet, also: *et veritas Domini* im Tract. *Laudate ... omnes gentes* ist identisch mit dem Anfang des 3. Verses im Tract. *Jubilare Domino*, nämlich *Scitote quod Dominus*; die silbische Folge der Wortakzente ist also auch gleich.

Im Tract. *Laudate Dominum omnes* allerdings findet sich diese Wendung funktional korrekt aber nicht zu Anfang eines, bzw. des Verses, sondern eben nach der Halbkadenz. Danach gehen die beiden Tractus verschiedene Wege; warum? Das ergibt sich relativ einfach schon aus der Anzahl noch zu vertonender Silben, aber auch daraus, daß der Tract. *Laudate ... omnes gentes* mit diesem Vers schließt, wogegen *Jubilare Domino* noch einen Vers, und zwar einen ziemlich langen Vers folgen läßt (Greg hat die parallelisierende Version des Textes, nämlich zweimal *Domino* statt *Deo ... Domino* der Vulgata bzw. AR; Pfisterer zieht hieraus keine Schlüsse).

Übrigens, der Schluß der in *Laudate ... omnes gentes* und *Jubilare* gleichen Wendung entspricht

am Schluß der Mittelkadenz, die Johner mit **A 3** bezeichnet, gewissermaßen eine Mischung aus beiden. Man kann sich ihre Bildung aus einer Veränderung der nicht seltenen Formel vorstellen, die man z. B. im Tract. *Beatus vir* auf *generatio rectorum* oder *et iustitia eius* findet; das Besondere ist also nicht der „Verzicht“ auf den Rezitationston *G*, Tonika, sondern der Abschluß mit einem typischen **A 3** Abschluß (nach Johners Skizze).

Die Bildung im Tract. *Laudate* ist nicht ganz ohne Interesse, weil der Adaptor/Komponist in Greg hier durch Motivwiederholung nebst Schlußveränderung eine Erweiterung anbindet, die den Text *et veritas Domini — manet* — gliedert, wonach sozusagen endgültig die Schlußwendung **B 3** der jeweils letzten Verse einsetzt. Wieder ist in AR zwar die Gesamtkontur gleich, nicht aber die angesprochene Symmetrie. Zunächst aber ist die Relation von *Jubilare* und *Laudate* an den betreffenden Stellen zu zeigen. Daß diese Teilmelodie,



et ve- ri- tas Do- mi- ni

bzw.:



Sci- to- te quod Do- mi- nus

in zwei verschiedenen Tractus identisch auftritt, ist kaum so unwichtig für die Frage, zumal wenn sie sonst in eben dieser Art nicht mehr häufig aufzutreten scheint, was auch für die methodische Aufgabe gilt, danach zu fragen, ob eine solche funktional „falsche“ Verwendung einer Wendung vielleicht inhaltliche oder ästhetische Gründe haben könnte, ob sich also jemand dabei etwas gedacht haben könnte, schließlich müssen die Fränkischen *cantores* nicht notwendig die ihnen von Pfisterer zugesordnete Unfähigkeit wirklich gehabt haben; Pfisterer jedenfalls führt keine Quellen an. Das ist nicht leicht und auch nicht immer ausreichend rational beweisbar; aber ganz auf eine solche Frage zu verzichten, erscheint methodisch doch nicht ganz so sinnvoll — besonders in diesem Fall, da, wie Pfisterer erkannt hat, AR diese Besonderheit nicht mitmacht (im Fall des Tract. *Jubilare*, die Parallele läßt er lieber unbeachtet — der Verweis bzw. die Deutung, daß hier eine *Parallelstellenangleichung* vorkäme, an den 3. Vers des Tract. *Qui seminant* läßt unberücksichtigt, daß in *Qui seminant* die betreffende Formel korrekt die Wendung **B 1**, nach Johner, ist, also die normale, nach Halbschluß folgende Ganzschlußwendung, der sich in dem großen Schlußvers von *Qui seminant* nochmals die Schlußwendung des letzten Verses anschließt; hier herrscht gerade keine Parallele).

Man kann doch wenigstens danach fragen, ob vielleicht der Adaptor, auf den diese Besonderheit im Tract. *Jubilare* zurückgeht, sich dabei irgendetwas gedacht haben könnte. Was könnte das sein? In dem angesprochenen Tractus fällt die ebenfalls angesprochene Besonderheit auf, daß die Verse zwei und drei, d. h. die durch die Schlußformel **B 1** getrennt bzw. zu solchen Versen werden, auffällig kurz sind.

Betrachtet man den Text, findet man einmal einen sehr langen Psalmvers, *Iubilare Domino omnis terra, servite Domino in laetitia. Introite/Intrate in conspectu eius, in exultatione.// Scitote, quoniam Dominus ipse est Deus. ...* Der Adaptor richtet sich, mit der Anwendung der Ganzschlußformel auf *in laetitia*, nicht genau nach der psalterischen Textvorlage, denn da schließt der 2., der erste sangbare, Vers dieses Psalms noch nicht; der schließt nach *in exultatione*, was durchaus als problematisch angesehen werden könnte, denn die Parallele *Introite ..., Scitote ...* scheint, wenigstens formal, auf einen Fall des *parallelismus membrorum* zu weisen; trivial ist also die gegebene Einteilung nicht, die Umsetzung in eine psalmodische Form ist hier also nicht ganz so leicht, wie dies die einfache Nichtbeachtung der Textstruktur glauben machen könnte.

Was macht man also jetzt als Adaptor? Der von AR verwendet einfach das Arsenal in dem Sinne, daß es verschiedene Formeln für die Halbkadenz gibt. In der anderen Version kann man beobachten, daß die Gregorianische Formel **A 3**, nach Johner, auch als Viertelkadenz verwendet werden kann, wie man dies auch im Tract. *Saepe expugnaverunt* zu Anfang im letzten Vers auf *Prolongaverunt* findet — nämlich bei einem sehr langen Text. Die hier von AR, *MMM II*, S. 240, verwendete, sonst nicht sehr häufig auftretende Formel gebraucht der Adaptor in AR auch für die Bewältigung des Schlusses auf *in conspectu eius*, woran sich die häufiger gebrauchte Formel für den Halbschluß anschließt, die in Greg (nach Johner) als **A 1** bezeichnet werden kann. Damit liest AR den Text eben als einen ganzen, zweiteiligen Vers, widerspricht damit aber der Vorgabe der Psalmtexteinteilung. Es ist nicht einzusehen, warum dies nicht die ältere Tradition gewesen sein darf.

Der Adaptor in Greg richtet sich dagegen hier nach der angesprochenen Psalmgliederung, er setzt auf *Intrate in conspectu eius* die Halbschlußformel **A 3 b**, auf *Intrate in conspectu eius, in exultatione* eine Ganzschlußformel (eine andere als am vorausgehenden Versschluß, also dem Ende des 1. Verses, nämlich) **B 1**, wieder nach Johner, wo man das recht bequem ansatzweise überblicken kann.

Damit aber scheiden sich die Geister, von denen hier nur der Geist von Greg von Interesse ist: Der fährt fort mit einer Formel, einer Wendung, die wie gezeigt, im Tract. *Laudate ... omnes gentes* nach einem Halbschluß, nach **A 1** steht, der üblichen Halbkadenz, nicht nach einem Ganzschluß, also etwa nach **B 2**. Genau das aber tut Greg.

Läßt sich daraus nicht eine Begründung ableiten? Eigentlich ganz gut: Es gibt Probleme mit der Bestimmung der Verseinteilung; also wie gezeigt, adaptiert man erst ein zweiteiliges Anfangsgebilde als 1. musikalisch vollständigen Vers, um dann Probleme mit dem Schluß des 2. zu bekommen, denn da wird sofort wieder, nach einem einzigen Satz der Versschluß im Psalmtext gesetzt. Man hat mehrere Formeln für den Schluß, davon kann man eine nehmen — dann aber geht man weiter mit einer Formel, als ob das davor nur ein Halbschluß gewesen wäre. Dann sieht wenigstens der Anschluß so aus, wie eben nach einem Halbschlußteil eines Psalmverses aussieht, eben ein zweiter Teil. Das erscheint als nicht unvernünftige Lösung des Problems so verschiedener Ausdehnung der Verse in diesem Tractus.

Jedenfalls sieht man hier klar den Versuch einer eigenständigen Auseinandersetzung mit der, wie angesprochen nicht ganz leicht in die Normalstruktur einzufügenden Textgliederung. Das allerdings setzt voraus, daß man zu einer solchen Auseinandersetzung fähig ist, das aber ist ersichtlich

nur möglich, wenn man den Fränkischen *cantores* zubilligt, Latein nicht nur schreiben, singen und sagen zu können, sondern auch noch zu verstehen, und dann auch noch zu bemerken, daß es melodische Formeln gibt, die der Textgliederung entsprechen, nämlich syntaktisch funktional in Bezug auf die dominante Zweiteiligkeit des Psalmversus — zu viel verlangt an textlicher und musikalischer Intelligenz im Frankenreich zwischen Pippin und Karl d. Gr.? Man vergleiche dazu einmal die Bewertung von Manitius, im 1. Band seiner Literaturgeschichte, S. 246 f.

Und was nimmt man für eine solche bewußt etwas andere Formel, um einen Quasihalbanschluß der angeführten Art zu erhalten? Der nach Pfisterer so barbarische Fränkische *cantor* erinnert sich daran, daß eine akzentisch ganz gleiche Wendung im liturgisch auch nicht so weit entfernten (im *Graduale Triplex* nur zwei Seiten) Tract. *Laudate ... omnes gentes* vorkommt — und wendet diese an. Hier könnte man, wenn man das unbedingt will, von einer *Parallelstellenangleichung* sprechen, nicht da, wo Pfisterer dies, offenbar allein von gleichen Wörtern geleitet, finden will: Die Unzulänglichkeit der Methode, bei Marbach nach textlichen Parallelen zu suchen und daraus dann *Parallelstellenangleichung* in der Melodie ableiten zu wollen, ergibt sich schon daraus, daß die von Pfisterer als *Parallelstellenangleichung* „erkannte“ Formel in AR in den Tractus des 8. Tons wieder einmal so häufig auftritt, daß sie Allgemeingut ist — aber, und darauf kommt es an, sie wird an der inkriminierten Stelle ausschließlich zu Anfang verwendet, dagegen gibt es eben eine genaue Parallele, die sogar hinsichtlich der Akzentfolge übereinstimmt, auch wenn sie textlich nicht parallel ist. Vielleicht ist es doch nicht so überflüssig, nach solchen echten musikalischen Identitäten zu suchen.

Was heißt das, wenn AR hier so völlig anders gestaltet, zudem noch mit geradezu trivialen Floskeln? Eigentlich nichts anderes, als daß durchaus die Möglichkeit besteht, daß Greg hier sehr vernünftig, nämlich unter Berücksichtigung der vorgegebenen, liedmäßig aber nicht brauchbaren bzw. schwierig zu bewältigenden Gliederung des Psalmtextes, redigiert hat. Das ergibt sich klar als eine Deutungsmöglichkeit, womit auch Pfisterers Argument entfällt, daß durch die gar so barbarischen Fränkischen *cantores* eine solche *Unstimmigkeit... wie die ... im Tr. Iubilate ... nicht korrigiert wurde* . . ., ib., S. 138 — Pfisterer hat nicht nachgewiesen, daß es sich hier um eine *Unstimmigkeit* handelt: Es gibt in Greg sehr selten syntaktische Fehler, aber nicht notwendig an dieser Stelle. Man sollte auch beachten, daß Greg die Zäsuren, die syntaktisch gefordert sind, an sehr vielen Stellen sehr viel deutlicher macht als AR. Es muß sich eben nicht um eine *Unstimmigkeit*, sondern den Versuch handeln, mit syntaktisch funktionalen Formeln die Probleme der Textstruktur zu bewältigen — das findet in Greg statt und nur in Greg. Die Besonderheit von Greg an der betreffenden Stelle könnte sogar als sehr ernstzunehmender Hinweis darauf verstanden werden, daß Greg hier eben redigiert hat, nämlich aus einem anderen Tractus die dort genuine Wendung bewußt übernommen hat.

Es gibt also durchaus einen vernünftigen, rational rekonstruierbaren Grund dafür, daß Greg hier eine *Unstimmigkeit* in ganz anderer Weise *korrigiert* hat, als dies Pfisterer annimmt, nämlich in dem genannten Sinne, der Psalmgliederung folgt, um dann eben eine solche *Unstimmigkeit* zu generieren; d. h. die Adaption in dieser Weise durchzuführen und zu redigieren. Daß es dafür keinen rationalen Grund gäbe, ist aufgrund des Gesagten eben nicht einfach vorauszusetzen. Auch hier ist Pfisterers Versuch, eine vorgegebene Interpretation mit allen Mitteln durchzuset-

Da ist auch noch der Tractus, der entsprechend mit verändertem Text schließt — weil Pfisterer keine andere Quelle dieser speziellen, in AR verwendeten Textrevision, eindeutig der Vulgata Version, gefunden hat, „muß“ man natürlich von einer speziellen Revision in AR ausgehen, denn, das ist die grundlegende a priori Prämisse dieser seltsamen Vorstellung: Die fränkischen *magistri cantus* waren unfähig, Melodien oder gar Texte der, wie auch immer, aus Rom übernommenen Lieder redigierend zu verändern, und das, obwohl, wie bereits oben angesprochen, ausschließlich aus fränkischen Quellen schon zur Zeit

---

zen, nur möglich unter Verzicht auf Beachtung von Nebenumständen. Auch dies war hier kurz anzudeuten, womit übrigens nicht gesagt ist, daß hiermit die sichere Deutung erlangt ist; die einfache Voraussetzung, daß *ein analytisches Durchdringen der Bauprinzipien* eines Tractus der 2. Tonart, *den Franken des 8. Jh. kaum zuzutrauen* wäre, erscheint doch ein wenig zu unbedarft, um als Grundlage von apodiktischen Behauptungen über die Relation von AR und Greg ernstgenommen zu werden, worauf noch einzugehen ist (abgesehen davon, wie lange der eigentliche Rezeptionsvorgang war, jedenfalls kann zu Walafrieds Zeit nicht gar nichts geschehen sein, und Walafried ist ins 9. Jh. zu datieren); vor allem erscheint auch das „Argument“, warum denn dann nicht überall redigiert worden sein sollte, wenn hier eine Redaktion von oder in Greg vorliegt, schon etwas merkwürdig: Ist denn diese Redaktion als Erstellung einer kritischen Ausgabe aus vielen vorliegenden Schriftquellen zu verstehen. Nein, hier kann man sehr wohl erwarten, daß individuelle Lieder auch individuell verschiedene Behandlung erfahren konnten. Auch hier ist es bedauerlich, daß die verschiedenen Doktorväter dieser Arbeit nicht etwas genauer gelesen haben, wobei man von F. Reckow a priori Kenntnisse der Gregorianik nicht erwarten kann.

Denn, selbst wenn man die — unzutreffende (wegen der Häufigkeit dieser Wendung, die in ihrer Trostlosigkeit in Greg eben nicht auftreten kann) — Interpretation einer angeblichen *Parallelstellenangleichung* an dieser Stelle akzeptieren würde, ergibt sich als Verfahren, daß (scheinbar) identische Sachverhalte in AR anders beurteilt werden als in Greg. Also, eine — angebliche — *Parallelstellenangleichung* in AR, die sich in Greg nicht findet, bedeutet einen redaktionellen Eingriff „von“ AR, eine — angebliche — *Parallelstellenangleichung* in Greg, die in AR keine Entsprechung hat, darf aufgrund der vorgegebenen Meinung kein redaktioneller Eingriff „von“ Greg sein, also kann er dies auch nicht sein!

Daraus folgt eben so logisch, daß die Fränkischen *magistri cantus* natürlich unfähig gewesen sein müssen, so triviale Sachverhalte wie die Formelstruktur von Tractus der 2. Tonart auch nur zu ahnen; eine zwingende methodische Logik? Hinzu kommt noch, daß Pfisterer strikt darauf verzichtet, die jeweiligen Melodiegestalten zu vergleichen, die Stilhöhe von Greg gegenüber der oft primitiven Formelhaftigkeit von AR jedenfalls scheint seine Methode als Objekt der Beachtung nicht berücksichtigen zu können.

Man kann aber noch weitere Fragen stellen, z. B. die, ob das Auftreten der von Pfisterer so inkriminierten Wendung in Greg im Tract. *Laudate ... omnes gentes* oder in *Iubilate* ursprünglich ist — in AR stimmen die beiden nicht überein, dagegen, wie gesagt, stimmen die Konturen in AR und Greg beim Tract. *Laudate* einigermaßen überein. Auch wenn Pfisterer diese Parallele nicht der Beachtung für wert hält, kann man sich einmal damit etwas näher beschäftigen — zunächst, indem man die beiden Fassungen untereinander schreibt, natürlich nur an der betreffenden Stelle:

Helisachars, Amalars und Aurelians klar von derartigen, von fränkischen Liturgen und *magistri cantus* für notwendig gehaltenen Revisionen gesprochen wird<sup>104</sup>. Der Tractus

et ve- ri- tas Do- mi- ni ma- net in

Beide Fassungen fügen mit *in ...* die jeweils übliche Schlußformel an. Klar ist auch, daß beide Fassungen hier vergleichbar im Sinne einer übergeordneten oder zu Grunde liegenden Gleichheit sind. Damit ist wahrscheinlich, daß die Fassung des betreffenden Melodistücks in Greg im Tract. *Laudate ... omnes gentes* gegenüber dem Auftreten nur in Greg *Iubilate* ursprünglich genannt werden kann.

Dies bedeutet wieder, daß eine hohe Wahrscheinlichkeit besteht, daß die Übernahme wie oben geschildert geschehen ist, also als redaktioneller Eingriff in die überlieferte Gestalt von *Iubilate*, und das in Greg und nur in Greg. Darüber hinaus kann man aber noch bemerken, daß Greg auf *manet* die doch nicht ganz unauffällige Neume des „quilismatischen“ *climacus* von *Domini* identisch wiederholt, wogegen AR keine Verwandtschaft der beiden Silbenmelodien kennt. Beachtet man zusätzlich, daß die Wendungen *Domini* und *manet* funktional und melodisch vergleichbar sind — Kadenzwendung, in Greg eben **A 3**, und damit Abstieg, zweisilbig —, ergibt sich, daß Greg sehr effektiv eine Art *ouvert-clos* Bildung wenigstens andeutet, was schließlich auch sinnvoll ist, da der nicht ganz übliche Schlußton *F* mit *manet* angesteuert wird. Die Annahme, daß Greg die hier sozusagen besonders verwandte Fassung von AR bzw. natürlich eine dieser nahestehende in eben dieser Weise bearbeitet hat, motivisch „verregelmäßigt“ hat, ist somit wohl gar nicht so absurd, wie dies Pfisterers absolut gesetzte Vorannahme erzwingen würde. Auch hier gibt es also, wenn man genauer hinzuschauen bereit ist, durchaus auch die Möglichkeit, die Dinge nicht nur etwas, sondern grundsätzlich anders zu sehen. Auf solche Möglichkeiten ist notwendig hinzuweisen, denn die Folgerungen von Pfisterer könnten als notwendige, unausweisliche und damit richtige Folgerungen erscheinen, schon aufgrund des Tons, mit dem sie vorgetragen werden.

<sup>104</sup>Es mag sein, daß die bekannte Redensart *Was schert mich mein Geschwätz von gestern ...*, einer gewissen Sinnhaftigkeit nicht entbehrt, geisteswissenschaftlich dagegen scheint die parallele Formulierung: *Was schert mich das Geschwätz anderer vor langer Zeit* nicht die Potenz zu einer a priori Maxime zu haben, auch wenn man der Meinung sein sollte, daß die strikte Nichtbeachtung vorliegender Literatur methodisch angemessen sei, wofür N. Bell ein hübsches Zeugnis gibt, wenn er wiedereinander auf das Schema im *Uta-Codex* hinweist und sich dabei dem großen F. Zamminer anschließt (*Sapientia et Eloquentia, Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music ... in the Middle Ages*, ed. G. Iversen and N. Bell, Brepols 2009, S. 366 f.) der charakteristisch für sein Wissenschaftsethos darauf verzichtet, den etwas früher veröffentlichten Beitrag des Verf. *Ein*

*Domine, exaudi* hat in AR an seinem Ende die anschließend zitierte Form:

qui- a ve- nit tem- pus

qui- a tem- pus ve- nit

mi- se- ren- di e- ius

Wie zu erwarten schließt die übliche Formel den letzten Vers des Tractus; davor aber findet sich eine partielle Vorwegnahme, die nicht üblich ist; verwendet wird einfach der Anfang, also ein Teil der Gesamtformel, was deshalb auch funktioniert, weil die Akzentfolge *quia venit tempus* durch die Zweisilbigkeit der drei Wörter identisch ist mit der Umstellung *quia tempus venit* (nur die verschiedene „Liqueszentizität“ wird beachtet). Irgendetwas ist also ungewöhnlich, was übrigens ganz der Struktur des Textes auch der Vulgata/Gallikanisches Psalterium entspricht; die normale Zweiteiligkeit ist hier gestört, wofür die Tractusformel nicht geeignet ist, sondern einen Eingriff benötigt. Auch musikalisch vom Sinn der Formel, wie man sie aus den anderen Beispielen erschließen kann, ist dieser Eingriff nicht als gelungen anzusehen, denn der Quartsprung nach unten auf *quia tempus quia* ist im Verlauf der Tractusmelodie nicht üblich.

Das Problem dieser Besonderheit liegt aber darin, daß die Vulgatafolge des Textes — *quia tempus miserendi eius, quia venit tempus*, 16 Silben — schon von vornherein sozusagen das umgekehrte Problem einer Verteilung auf die Formel bietet, wenn man sich denn entschließt, beide Satzsätze der Schlußformel zuzuordnen: Da kommt erst der lange, dann der kurze Satz! Und wie etwa der Tract. *Qui habitat* zeigt, füllt die Formel von der Anzahl der Silben her etwa die Folge *et ostendam illi salutare meum*, also 12 Silben, wogegen *De necessitatibus* immerhin 13 Silben erreicht. Natürlich könnte man die Formel durch stärkere Nutzung der rezitativischen Teile sozusagen verlängern. Weil der Schluß eindeutig ist, müßte also die Formel des existierenden *-rendi eius* durch *quia venit tempus* ersetzt werden, was möglich wäre, durch Verdoppelung der Rezitation. Größere Schwierigkeiten würde allerdings die Unterbringung der verbleibenden 10 Silben auf die im existierenden Text von *quia tempus venit mis-* auf *quia tempus miserendi eius* bereiten, also statt 7 Silben deren 10. Da die Formel fast ganz der in Greg entspricht, kann man da nach Beispielen suchen und findet, daß offenbar die Zahl von zwölf Silben selten über-

*graphisch-literarisches harmonikales Schema aus Ottonischer Zeit, Stui medievali* Ser. XVII, 1976 zur Kenntnis zu nehmen; vielleicht sollte man hier an G. Keller, *Sämtliche Werke, hist.-krit. Ausgabe*, Bed. 5, II, S. 105, 05, denken.

sprungen wird, z. B. im Tract. *Christo igitur*, der wie, mit zwei Silben weniger, nämlich 18, *Domine non secundum*, immerhin zeigen kann, daß es möglich wäre, die Schlußformel so zu „dehnen“, daß die 16 Silben der Vulgata Version des Textes unterzubringen wären. Damit wäre auch die Frage nach der möglichen ursprünglichen Version des Textes in der Gregorianischen Fassung des Tractus *Domine exaudi* zu beantworten.

Es ist also nicht unmöglich oder unsinnig, die Vulgata Fassung tatsächlich als die ursprüngliche voranzusetzen, in Greg müßte man dann annehmen, daß eine Revision für alle Lieder den sinnvolleren Text des Römischen Psalters eingeführt hat — nur im Fall des Offertorium mußte die ältere Version bleiben, aus den genannten musikalischen Gründen. In AR dagegen wurde diese Art der Revision nicht durchgeführt, sondern — und es sei wiederholt, daß die Fassung in AR wohl nur aus der Vulgata Fassung abgeleitet zu denken ist — individuell eine Lösung versucht, die die ursprüngliche Version in sinnvoller Weise verändert, im Ganzen aber beibehält. AR hat also von der Fränkischen Art der Revision keine Kenntnis genommen, warum auch, zumal auch musikalisch die Lösung, mit sehr primitiven Adaptionsmitteln, ganz vernünftig, wenn auch musikalisch unpassend<sup>105</sup> durchgeführt werden konnte; so eine Idee behält man bei. Gerade diese musikalische Idee läßt darauf schließen, daß hier *cantores* am Werk waren, einen leichter verständlichen Text für das Lied zu formulieren und zwar ohne jede Kenntnis der Fassung von Greg, also wohl in einer eigenständigen Reaktion auf eine gemeinsame Vorgabe.

Die doch auffällige Verwendung nur eines Teils einer komplexen Formel könnte — s. aber auch u. — wohl als charakteristisch für eine eher mittelalterliche, nicht dem liturgischen Choral in seiner ursprünglichen Verwendung von syntaktisch funktionalen Formeln angesehen werden: Aus einem durch den Bezug zu bestimmten Textstrukturen funktional definierten Komplex kann ein Teil herausgenommen bzw. frei verwendet werden; die völlige Freiheit ist nicht erreicht, denn natürlich erscheint eine Schlußformel als Schluß etc., aber der funktional gesehene unsinnige Vorgang eines zweimaligen Auftretens einer initialen Formel widerspricht deren Funktion, eben als musikalischer Rahmen oder Zeichen eines Satzteils.

Man findet entsprechende Beispiele auch sonst im Tractus-Repertoire von AR, z. B. wenn im Tract. *Deus Deus* im 1. Vers die Anfangspartie, *Deus meus clamabo per diem*, durch die Kadenzformel des Halbschlusses, nicht, wie in Greg, die Formel (sozusagen) des Viertelschlusses gestaltet wird, so daß sich die Formel danach gleich wieder hören läßt, nämlich da, wo sie auch in Greg steht bzw. nach der Struktur der Formel stehen muß: *nec exaudies*; jedenfalls das charakteristische Schlußmelisma wird identisch wiederholt, was von der Textstruktur her natürlich eine widersinnige Entscheidung des Adaptors ist, und was natürlich nicht etwa von Greg in irgendeiner Weise übernommen worden sein kann.

Daß hier eine sekundäre Veränderung vorliegt, ergibt sich schon daraus, daß der Text keineswegs so ausgedehnt ist, daß er zwei Halbkadenzfordern bzw. tragen könnte. Dies ist im Tract. *De necessitatibus* schon zu Anfang erkennbar, wo auch Greg — genau wie AR — eben zweimal zu dieser Mittelkadenz greift; in der AR Fassung von *Deus Deus*

<sup>105</sup>Der genannte Quartsprung nach „Abreißen“ der Formel entspricht nicht dem üblichen Stil.

ist dies nicht der Fall, der betreffende Adaptor jedenfalls greift an funktional eindeutig falscher Stelle zur Halbkadenz, die deshalb, auch ästhetisch schwer verständlich, zweimal, direkt hintereinander auftritt.

Daß dies kein Einzelfall ist, zeigt auch Pfisterers Entdeckung eines entsprechenden Falls im Tract. *Qui habitat* im letzten Vers, ib., S. 137<sup>106</sup>; auch da findet sich — allerdings in einer von der Textstruktur her doch wesentlich schwierigeren Situation — eine Wunderlichkeit, nämlich die, daß die Halbkadenz sozusagen als Viertelkadenz verwendet wird, also *Eripiam eum* mit Halbkadenz schließt, das anschließende *et glorificabo eum* aber höchst amüsan mit dem Anfangsteil der Dreiviertelkadenz (wenn eine solche verkürzte Benennung der vier melodischen Einschnitte erlaubt ist). Gerade diese Abkürzung ist bemerkenswert (es folgt also nicht die vollständige *Melodiephrase, die gewöhnlich nach der Mittelkadenz folgt*, wie Pfisterer in seiner zutreffenden Beschreibung bemerkt).

Man kann hier der Einschätzung Pfisterers nur folgen und konstatieren, daß der Adaptor zu früh in die Mittelkadenz eingebogen sei — immerhin zwingt der Adaptor dieser Melodie nicht wie der von *Deus Deus* den Hörer dazu, gleich zweimal die Mittelkadenz wahrzunehmen. Ob man angesichts von Parallelfällen die Erklärung Pfisterers, daß der gute Adaptor durch die *textliche Parallele* zu dieser Sonderbarkeit *verführt* worden sei, akzeptiert ist sicher zweitrangig — der Text hat, wie bereits im 10. Vers eine gewisse Reimstruktur, was das Auftreten des Wortes *eum* als Schluß betrifft: *Eripiam eum, et glorificabo eum, longitudinem dierum, adimplebo eum, et ostendam illi salutare meum* (wie man sieht, könnte man sogar von einem sechsfachen Reim sprechen, wenn man die für die Zeit charakteristische Reimart ansetzen würde), so daß der Adaptor die Wiederholung der Halbkadenz auf *adimplebo eum* schon auf *Eripiam eum* bezogen hätte. Warum er dann aber nicht gesehen hat, daß *Eripiam eum et glorificabo eum* ebenfalls deutlich „reimen“ und das Verfahren von *Deus Deus* — da „reimt“ sich auch *dies* auf *exaudies* —, bleibt dann ungeklärt. Denkbar ist auch, daß er selbständig mit den Formeln, ganz im oben genannten Sinne vorgeht und die aufwendigere Formel eben gleich zu Anfang setzen will; d. h. es bleibt zu fragen, ob ein bewußter Akt oder nur ein ebenso zufällig weitergegebener Irrtum Grund für die Differenz zu Greg ist; im letzteren Fall wäre eine Folgerung für das Alter von AR o. ä. kaum gerechtfertigt, weil die vorliegende Abschrift in sehr junger Zeit diesen Fehler gemacht haben könnte.

Wesentlich bleibt aber die Feststellung, daß hier sicherlich ein Eingriff vorliegen kann, der nicht als original im Sinne einer gemeinsamen Vorgabe angesehen werden muß, wogegen Greg der Schematik des Tractus und damit der als ursprünglich vorauszusetzenden Version entspricht. Damit ist aber doch bewiesen, daß Greg die ältere Version genauer wiedergibt; in dieser Hinsicht; da erscheint die Annahme möglich, daß kein Zweifel

<sup>106</sup>Man ist dankbar, zu erfahren, daß die *Masoreten* mit dem Hebräischen Text des AT in Verbindung stehen; notwendig wäre aber vielleicht ein Hinweis darauf, was, rein zeitlich gesehen, die masoretische Punktierung hinsichtlich der Textenteilung bzw. Textgliederung mit den lateinischen Übersetzungen zu tun haben könnte; Paul Kahles betreffende anregende Darstellung gibt dazu keine ausreichende Auskunft.

daran bestehen könnte, daß Greg die ältere Version wiedergibt, aber eben höchstens nur in dieser Hinsicht, im gelegentlich falschen Umgang mit den Formeln in AR, als ob diese frei verfügbare, nicht syntaktisch funktional gebundene Versatzstücke seien. Damit ist aber noch überhaupt nichts darüber gesagt, welche Version dieser „Versatzstücke“ die ältere Version „besser“, d. h. im Sinne der gemeinsamen Vorgabe, überliefert — denn es muß primär um die Gestalt der Formeln gehen, diese machen die Melodien aus, nicht um einen, wann auch immer, eventuell, eingetretenen Fehler der Formelanwendung in AR<sup>107</sup>.

<sup>107</sup>Zum Anfang des Tractus *Deus, Deus meus* Man kann etwa den Anfang am Beispiel des Tractus *Deus, Deus meus* anführen:

The image displays two systems of musical notation comparing the AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) versions of the Tractus *Deus, Deus meus*. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first system is for the text 'De- us,' and the second system is for 'De- us me- us, re- spi- ce in me'. The notation shows the pitch contours and rhythmic patterns for both versions, with the Greg version generally showing a more gradual ascent to the highest notes compared to the AR version.

Charakteristisch ist wieder die Ökonomie im Umgang mit Extremtönen: Der höchste Ton der zitierten Zeile wird in AR dreimal, in Greg nur einmal erreicht, ganz zum Schluß, und dann auch noch als Folge eines sehr viel langsameren Aufstiegs als in AR, wo schon die erste Neume auf *in me* den zweithöchsten Ton erreicht. Wenn also AR — angeblich — eine Redaktion von Greg sein soll, wäre zu fragen, woher der Verzicht auf den Schlußjubilus der 1. Zeile des Zitats zu erklären wäre. Hört man Greg, so wird eine für diese Fassung typische Konsequenz der tonräumlichen Gesamtdisposition deutlich: Die erstzitierte Zeile bleibt im Raum *C – F*, erst am Schluß der zweiten Zeile des Zitats wird, zudem noch mit *c* qualifiziert, der Höchstton erreicht, der im folgenden zweiten Versteil dann allerdings mehrfach auftritt — AR geht in diesem zweiten Teil mehrfach bis *a*, eine Tonhöhe, die Greg erst im großen Anfangsmelisma des 2. Versus erreicht: Man kann also auch hier wieder die sorgfältige Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen in Greg finden, eine Ökonomie ganz in Hinblick auf die Gesamtdisposition, hier sogar über Versgrenzen hinaus.

Genau diese Ökonomie fehlt in AR ganz, wie dementsprechend auch die motivischen Bildungen, die diese Disposition in Greg gestaltmäßig sozusagen bestätigen. Daß Greg diese Disposition bewußt komponiert hat, wird nicht nur aus dieser „motivischen“ Technik deutlich, sondern auch

---

aus dem bemerkenswerten, dann nur noch sehr selten erreichten Auftreten des Tiefsttons *A* (er kommt sonst noch als Teil einer Schlußformel vor).

Warum sollte AR auf die „Übernahme“ gerade dieser, zudem in Metz wie in St. Gallen insgesamt als *lang* notierten eindrucksvollen Anfangswendung verzichten — wenn es denn Greg übernommen haben soll? Daß AR vor „zu langen“ Melismen Angst gehabt habe, wird man angesichts anderer Beispiele wohl nicht annehmen wollen. Greg verzögert die Tieflage bis zum Halbschluß, AR kommt bereits im Anfangsmelisma zum gemeinsamen melodischen Höchstton, der in AR also mehrfach zu hören ist; AR ist dabei nicht etwa unpassend gestaltet: Der Aufstieg geschieht in Terzsritten mit jeweiliger „Gegenbewegung“, also in drei *syllabae* nach Guidos Terminologie. Diese *syllabae* sind nicht sehr abwechslungsreich gestaltet *DCDCD* ist reine Trillerbewegung, *D FEFE DFED* ist wenigstens zu Anfang etwas markanter, dem stellt Greg eine ganz andere Gestaltung gegenüber, Stehenbleiben durch Floskelwiederholung, die aber ein zweiteiliges „motivisches“ Gebilde ergibt *CDC DED CDC DED*, ihren ästhetischen Sinn erhält dieser Aufstieg eben durch den Kontrast zum angesprochenen initialen Erreichen des Tiefsttons *A* als Einleitung. Greg erreicht erst mit der Wiederholung *Deus meus* die rezitativische Fortschreitung, tut dies aber mit einem auffälligen Quartsprung — natürlich handelt es sich hier um eine typische Initialwendung, nur bleibt AR hier langweiliger: Greg nutzt den Akzent *Deus meus*, woraus Semantiker eine besondere Betonung der Intensität *mein Gott* ableiten mögen (ohne zu berücksichtigen, daß solche Behauptungen erst einmal statistisch zu verifizieren wären — es handelt sich um eine Wendung). Greg bleibt dann auf normaler Rezitation. AR ornamentiert durch Bewegung *FE ED FE*, die Struktur dürfte die gleiche sein, nur eben die Verteilung auf die Silben ist deutlich anders — schließlich kann man nicht übersehen, daß Greg den Tieftton *C* als Initium heraushebt — der angesprochene Quartsprung ist also bewußt so gewollt). Anschließend gestaltet AR *respi-ce* als typischen Halbschluß (wie in der Introituspsalmodie), Greg macht eine echte Kadenz auf der Tonika — natürlich kennt auch Greg die Möglichkeit, die AR anwendet, sie wird hier aber offenbar bewußt nicht gewollt. Auch dafür kann man einen ästhetischen Grund angeben: Der eigentliche Halbschluß liegt, in beiden Fassungen, auf dem Subton der Tonika, *C*, der *pressus* auf *ED* als Abschnittsschluß vor Halbschluß *C* hat also ästhetischen Sinn, wogegen AR nur verzierte Rezitationsformel kennt.

Das in Greg also sozusagen tonal eingebundene Schlußmelisma ist in beiden Versionen deutlich identisch, Greg betont, wieder in „tonalem“ Kontrast, nochmals die Tonika. AR komponiert die üblichen Floskeln, Trillerfigur mit An- und Abstieg, auf die „motivische“ Gestaltung des Effekts, daß ganz zum Schluß der Höchstton *G* erreicht wird, wurde bereits hingewiesen (Apels Formel  $c_1$ ), die Parallele *CDED ... EFGD* dürfte deutlich genug sein, wie auch der ästhetische Sinn des *pressus EED*, in Greg.

Wollte man AR unbedingt aus Greg ableiten, muß man eine erhebliche Zerstörung der in Greg (sozusagen mehrfach verdeutlichten) Melodiemerkmale feststellen — man müßte eine Dominanz eigener Stilfaktoren voraussetzen, und sich dann fragen, woher diese Stilmerkmale ohne eigene, dominante Tradition herzuleiten wären; das ginge nur unter der Voraussetzung eben einer eigenen musikalischen Formtradition. Natürlich ist nicht undenkbar, daß Greg mit dem einfachen Rezitativ, das aber seinen ästhetischen Sinn in der Gesamtdisposition hat, näher an der Vorgabe

ist als AR, an dieser Stelle! Damit ist aber weder gesagt, wann AR hier seine Ornamentierung durch- oder eingeführt hat, noch daß AR aus Greg abgeleitet zu denken wäre.

Man muß konstatieren, daß die Fassungen auch hier, wo AR selbst eine sinnvolle Gestaltung aufweist, weniger charakteristisch als Greg, nicht voneinander abzuleiten sind, sondern nur auf eine gemeinsame Vorgabe, die man sich auch virtuell als gemeinsames Melodiegerüst deuten mag, zu beziehen sind — klar ist auch hier, daß Effekte wie das Erreichen des Höchsttons in Greg so deutlich von AR unterschieden sind, daß eine „gegenseitige“ Ableitung ausscheidet. Wesentliches Untersuchungsobjekt bleiben doch immer die Melodiegestalten.

Damit der, potentielle, höchst unwahrscheinliche, Leser wenigstens den ganzen 1. Vers vergleichen kann, sei dieser hier noch angefügt (hier hat für einmal AR den initialen Aufstiege zu Anfang; eine Kadenz davor gestalten beide Fassungen, ambitusmäßig identisch; es ist denkbar, daß Greg hier die Gestaltung einer Binnen- oder Mittelzäsur deutlicher ausdrücken will):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Below the staves, the lyrics 'qua- re me de- re- li- qui-sti?' are written, with hyphens indicating syllable boundaries. The AR staff shows a highly ornamented melody with many notes and rests, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody. The lyrics are: qua- re me de- re- li- qui-sti? (Note: the original text has 'qui-sti?' but the image shows 'qui-sti?').

Hier erscheint AR als die wesentlich stärker ornamentierte Fassung eines in Greg eher erhaltenen gemeinsamen Gerüsts: AR beginnt mit an das Vorausgehende anschließender Initialwendung — die übrigens nicht etwa als Akzentbeachtung mißverstanden werden kann, weil die folgende Melodie den gleichen Höchstton singt, als rein melodisches Ereignis, besonders effektiv durch vorangehendes „Ausholen“ nach unten. Greg singt nicht nur die einfachste Form des „bewegten“ Rezitativs, sondern verzichtet auch noch auf Beachtung des Akzents, dagegen erscheint der syntaktische Quasihaltschluß auf *quare me* in Greg durch den deutlichen Kontrast gegenüber AR herausgehoben, eben als eine Art Mittelkadenz, wogegen AR durch sein Erreichen des Höchsttons *a* (den Greg erst im 2. Vers erreicht, vielleicht nicht zufällig), auf den vorigen Silben hier „nur“ eine tonräumlich „reduzierte“ Kadenz vorträgt — sinnlos ist also die einfache Form von Greg nicht; dies gilt auch für die Fortführung, die in AR als Überleitung zum initialen Tiefton gestaltet wird, in Greg dagegen als echtes, in zweimaligem „Anlauf“ durchgeführtes Initium.

Die Melodik auf *reliquisti* ist identisch, nur führt AR ornamentierend bereits hier den Schlußton, die Tonika ein. Greg setzt damit die Kadenz wesentlich deutlicher vom Vorangehenden ab. Besonders deutlich wird der Unterschied beider Fassungen zu Ende, wo AR die quasi triviale „rollierende“ Floskel hat, *DEFEFED*, wogegen Greg eine sehr deutliche Kadenz, aus Abstieg und *pressus* gestaltet; gerade dies ist kein zufälliger Unterschied, hier wird Greg markanter, zum Zweck der musikalischen Kennzeichnung eben der Gliederung. Natürlich könnte man AR wie angesprochen als Ornamentierung des gleichen, in Greg sozusagen direkt überlieferten Gerüsts bewerten, und damit als, potentiell sekundäre Veränderung eben durch Auszierung, die zu weniger klarer syntaktisch funktionaler Melodiegestalt führt. Das Grundgerüst wird nicht

wesentlich gestört, wenn auch ornamental verunklart, aber das wäre eine denkbare Möglichkeit eben „wuchernder“ Ornamentierung; die Schlußbildung, in Greg bis auf den Anfang, *derehquisti*, Vermeidung der Tonika, die erst, und dann betont direkt in der Kadenz auftritt, wogegen AR diesen Ton wie angesprochen schon vorher erreicht, und dann in der „rollierenden“ Floskel gestaltmäßig nicht heraushebt. Dies ist ein Unterschied, der weder auf eine, angebliche, Entstehung AR aus Greg, noch „umgekehrt“ gedeutet werden könnte; hier gehen beide Fassungen verschiedene Wege.

Bemerkt sei noch, daß in AR der Versschluß, der sich z. B. im 3. Vers wiederholt, nicht aber im zweiten — im Gegensatz zu Greg, das hier, nach der Vorstellung von Pfisterer also sekundär (wegen *Parallelstellenangleichung*) sein müßte —, etwas weiter „nach vorn“ reicht als die vergleichbare Schlußformel in Greg: In Greg ist die Formel zwei Silben lang, in AR aber drei. Wenn Greg diese Bildung, z. B. in Vers 5, noch weiter verkürzen kann, dürfte die a priori Behauptung, daß Individualisierung keine musikgeschichtliche Möglichkeit sein dürfe, wenigstens im Choral bzw. im Verhältnis beider Fassungen, vielleicht doch Zweifel wecken (einen *frangulus*, in Metz einfachen *pes*, findet man übrigens zur Tonfolge *C EF D D*, vielleicht *C EF DD?*). Und auch wenn in AR die angedeutete Ornamentierung sekundär zu einer gemeinsamen „Urfassung“ entstanden sein sollte — daß damit Greg die Urfassung gewesen sein müsse, ist nicht beweisbar, angesichts der Relation der anderen Teile auch höchst unwahrscheinlich; man muß immer ganze Melodien, als Folge einzelner Teile betrachten, nicht einfach nur Formeln und ihr Auftreten anzeigen, auch die Gestalt der Formeln ist wichtig.

Auch bei Unterschieden im Detail, ebenfalls bei gleichem Gerüst, wie zu Anfang des 3. Verses, erscheint eine gegenseitige Ableitung ausgeschlossen: Warum sollte AR den initialen Aufstieg von Greg bei einer angeblichen Rezeption oder Abstammung von Greg ausmerzen, warum sollte der markante Schluß durch Quintsprung in so „uncharakteristischer“ Art vernichtet werden? Daß dagegen Greg einmal den Anfang tonal gestaltet (was für Versanfänge auch in Greg nicht zwingend ist: Die „Verteilung“ tonaler Initien verläuft in AR und Greg nicht deckungsgleich), oder einen Schluß wie in AR gestaltmäßig markant umgeformt haben könnte, erschiene nicht ausgeschlossen, aber natürlich auch nicht zwingend (auch bei der Mittelkadenz im gleichen Vers auf *exaudies* findet sich ein vergleichbarer Unterschied zwischen AR und Greg, den man ebenfalls nicht einfach durch Annahme sekundärer Ornamentierung in AR „erklären“ kann). Hier ist übrigens die Charakteristik wieder „gewahrt“, daß Greg mit initialem Aufstieg beginnt, und zwar an echten Initien:

AR

Greg

De- us me- us

Immerhin wird deutlich, daß von einer *Sicherheit* der Formelanwendung hinsichtlich syntaktischer Funktionalität in AR auch nicht zu sprechen ist.

Und darum geht es doch, nicht um solche sozusagen groben Merkmale und Fehler bzw. fehlererzeugenden Eingriffe, sondern um die Melodie selbst. Denn, wenn die Melodieadaptoren in AR solche Versehen niedergeschrieben haben, kann offenbar nicht einmal Pfisterer angeben. Daß Fehler, die nur in AR auftreten, der Beweis dafür sein müßten, daß AR aus Greg entstanden sei, ist eine nicht ernstzunehmende a priori Annahme. Schließlich müssen dazu alle Faktoren, also sogar auch die Melodieversionen verglichen werden<sup>108</sup>

<sup>108</sup>Als sozusagen zufällig herausgenommenes, weiteres Beispiel der stilistischen Unterschiede — und diese sind primär zu erklären! — von AR und Greg soll hier der Anfang des 2. Verses im Tr. *Domine exaudi* angeführt werden:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melisma on the words 'Ne a-ver-' and 'tas'. The AR version shows a sharp rise to a high note followed by a fall. The Greg version shows a more gradual and later rise to the high note.

Man kann für dieses Melisma ( $D_1$  bei W. Apel) auch AR eine ästhetisch bemerkenswerte Gestaltung zugestehen: Der Aufstieg bis zum Höchstton geschieht einmal durch die initiale Wendung, dann das Beharren auf dem nächsttieferen Ton, so daß der Höchstton, der hier auch in AR für einmal nur einmal auftritt, wirklich vorbereitet wird; der Abstieg weist eine gewisse „Symmetrie“ auf, wenn jeweils der Abschluß identisch ist  $aG FGE (F)GF EFD$ . der Tiefstton wird schon im Melisma erreicht, das mit der folgenden Silbe einen nochmaligen Auf- und Abstieg formt. Das Denken in *syllabae* im Sinne Guidos ist hier auch in AR klar erkennbar.

Und dennoch ist die Gestaltung in Greg hinsichtlich des Erreichens des Höchsttons ästhetisch wesentlich auffälliger, nämlich durch „Symmetrie“ der „motivischen“ Gestaltung des Ganges bis zum Höchstton, der deutlich später als in AR erreicht wird. Das ist keine zur These einer Abstammung AR aus Greg kompatible Erscheinung: Der Aufstieg ist ambitusmäßig wie in AR, dann aber findet man die angesprochene „Verschiebung“ des Erreichens des Höchsttons nach hinten — der Aufstieg wird zum wesentlichen Gestaltungseffekt. Das wird dadurch bestärkt, daß Greg das Ganze auffällig „symmetrisch“ gestaltet (diese „Symmetrie“ wird notations- und damit ausführungsmäßig noch deutlicher, wenn man beachtet, daß die jeweils zweiten *flexae* der *syllabae*, im Sinne Guidos, jeweils *pressus* sind, was hier wie im Gradualbuch nicht wiedergegeben werden konnte). Der Aufstieg erst einmal zum Ton unter dem Höchstton wird somit als eigener Abschnitt komponiert, dem dann — ganz im Sinne der Melodielehre Guidos in ihrer Betonung des Aufbaus der großen Form durch die Relationen der kleinen Formteile — in deutlicher Beziehung zum Anfang (man beachte auch die jeweils beginnenden, in St. Gallen durchweg als *longa* gekennzeichneten anfänglichen *virgae*) als zweiter Teil der Aufstieg zum Höchstton folgt. Der Abschluß der zum Schlußton führt, erscheint ebenfalls ästhetisch wirkungsvoller als die Gestaltung

— und da kann z. B. im Fall des Off. *Domine exaudi* nur festgestellt werden, daß derartige Trostlosigkeiten, wie sie im V. *Tu exurgens* auftreten, nur in AR, nicht aber in Greg möglich sind — die gleiche Formel findet man entsprechend trostlos (von Gregorianischem Standard gesehen) im Tract. *Scapulis*.

Allerdings ist auch hier nicht sicher, daß AR nicht doch die ältere, eine erst in Greg dann sinnvoll regulierte Struktur wiedergibt. Warum? Betrachtet man den Tract. *Domine audivi*, so findet man im ersten Vers aber in beiden Fassungen direkt hintereinander zweimal die Halbkadenz (W. Apels  $c_1$ ), auf den Text bezogen so: *Domine, audivi auditum tuum, et timui*. Soll man dies also als Fehler ansehen, auch wenn es an der Möglichkeit einer textgegründeten Erklärung durch „Reim“ fehlt<sup>109</sup>?

in AR, schon weil sie die Folge von *flexae* übernimmt, aber sozusagen intervallisch „ausdehnt“ in Terzsprünge (die initiale *virga* findet sich auch hier).

Beide Gestaltungen haben den gleichen Umriss, die Parallelität ist klar, dennoch wäre es völlig unverständlich, wie AR die so klare Gestaltung von Greg bei einer, angeblichen, Rezeption von Greg in AR hätte so umformen können — die Vermutung, daß Greg die Melodie individualisiert und ästhetisch effektiver gemacht hat, liegt also nicht fern. Die Aufgabe wäre also, endlich rational nachprüfbar Kriterien zu entwickeln, die solche Unterschiede verallgemeinern lassen.

109

AR

Greg

au-di-tum tu- um,

AR

Greg

et ti- mu- i:

Die Parallelität beider Fassungen ist klar, ebenso klar dürfte aber auch sein, jedenfalls für Hörer, die den Choral auch als Musik wahrzunehmen imstande sind, daß Greg effektvoller gestaltet: Der langsame Aufstieg zum Höchstton von  $c_1$  wird, besonders deutlich beim zweiten Mal durch Neumenwiederholung, in Greg abrupt durch den „umgekehrten“ Quartsprung beendet, wogegen AR wieder seine üblichen diatonischen Ausfüllungen gestaltet. Dies könnte man hier, wenn man das so will, als sekundäre Auszierung deuten, eine Auszierung, die allerdings den eigentlichen Effekt völlig unkenntlich macht. Auch die Tonrepetitionen in Greg auf *auditum*

Oder darf man vielleicht hier doch eine Absicht erkennen, die hier zwei starke Abschlüsse setzen will, das *Hören* vom *Fürchten* jeweils als gleichberechtigte Teile vor dem Halbschluß kennzeichnen will — ist eine solche Nutzung der Funktionsformeln zum Zweck einer Art gliederungsmäßigen Interpretation des Textes vorstellbar; was dann wieder zur Frage führen muß, warum dies nur an bestimmten, nicht aber bei allen vergleichbaren Fällen auftritt: Warum wird dann im folgenden Vers die Formel nur bei *cognosceris*, nicht aber bei *innotesceris* davor angewandt, das mit Sicherheit im Gradualbuch korrekt mit voller Halbäsur bezeichnet ist — da jedenfalls sieht der Adaptor oder Komponist eine Verschiedenheit, trotz gleicher *finalis*, als ästhetisch sinnvoller an; und das findet sich auch in beiden Fassungen.

Von Interesse ist ein solcher Fall aber auch deshalb, weil der natürlich auch auf die Frage nach der genetischen Relation beider Fassungen zu beziehen wäre: Ist ein solcher „Fehler“ ursprünglich, d. h. schon in der Urfassung möglich, dann kann natürlich auch jeder andere vergleichbare „Fehler“ und jede entsprechende Diskrepanz zwischen AR und Greg als jeweils eigener redaktioneller Eingriff gedeutet werden<sup>110</sup>.

---

*tuum* sind als Effekt auch nicht besonders irrelevant in Hinblick auf das, was dann als Schluß folgt.

Aber selbst wenn man solche „zersingenden“ Ornamentierungen — hier! — für sekundär erklären wollte, wer wollte wissen, wann und an welchem Objekt, d. h. an welcher unornamentierten Struktur dies in AR geschehen sein könnte. Das muß doch nicht eine, angebliche, Reaktion auf Greg sein; dem widerspricht die klare Form der Formel in Greg.

<sup>110</sup>**Zur barbarischen Unfähigkeit der Fränkischen Sänger** Natürlich muß Pfisterer einer solchen Interpretation entschieden widersprechen, mit Argumenten, die tatsächlich überwältigend sind, ib., s. 138, vgl. o., 2.4.5 auf Seite 405: ... würde eine Korrektur, die von der römischen Fassung zur fränkischen führt, einen bewussten Eingriff in die Überlieferung fordern und ein analytisches Durchdringen der Bauprinzipien voraussetzen, das den Franken des 8. Jh. kaum zuzutrauen ist. Auch hier findet man wieder das so überzeugende Wort *kaum* — daß die Franken schon einige Zeit vor Walafrid die wesentlich höhere Bildung besaßen, als man sie in Rom besaß, ist für die Übernahme des Chorals wohl irrelevant, so muß man Pfisterers aufregende und undiskutierte a priori These erweitern — man könnte hier vielleicht auch bemerken, daß *das achte Jh.* vielleicht doch eine etwas lange Zeit ist, aber nach Pfisterers a priori Wissen kann der Choral nicht auch noch Anfang 9. Jh. rezipiert oder gar redigiert worden sein — wie schön, wenn man das alles so genau weiß, mit ganzen Jahrhunderten rechnen kann und mit *kaum* alle Probleme vom Tisch fegt, auch wenn man sie selbst gar nicht sehen kann. Daß die, nach Pfisterers Urannahme (nur?) musikalisch so dummen *Franken*, die, wie Walafrid explizit sagt, eine eigene Tradition des liturgischen Gesangs besaßen, die fähig waren, ein so umfassendes Repertoire ganz zu übernehmen, daß die unfähig gewesen sein sollten, die adaptiven Strukturen der Tractus des 2. Tons zu erkennen, das verlangt doch ein wenig zu viel an Überbewertung Roms und der Römischen Musikkultur: Dieses a priori Postulat, auf dem Pfisterers ganze Methode beruht, verlangt also, daß die Fränkischen *cantores* eben zu dumm waren, die Wiederholung gleicher Formeln z. B. an Halbschlüssen erkennen zu können, daß sie unfähig waren, die jeweilige Identität von

Schlußformeln, oder auch initialen Formeln irgendwie mit der Struktur des so vertonten Textes in Bezug zu setzen, daß sie also nur fähig gewesen sein können, stupid und wörtlich auswendig zu lernen, so als eine Art vormenschlicher Automaten — die Autoren von AR dagegen, die konnten redigieren, die waren fähig, die Textstruktur klar zu verstehen, ersichtlich waren sie aber unfähig, klare Gliederungen in der Musik, motivisch komplexe Melodiegestalten zu verstehen und zu übernehmen oder weiterzugeben; vor allem waren sie unfähig, klare ästhetisch formmäßige Strukturen der Melodien zu erkennen, weshalb sie oft genug zu derart trostlosen „Umgestaltungen“ der schönen Gestaltungen von Greg gelangt sein müssen — vielleicht sollte man diese auch musikästhetische Unfähigkeit eher beim Autor der hier, leider, zu behandelnden These suchen. Und betrachtet man wieder einmal eine beliebige Melodie im Vergleich der beiden Fassungen, wie hier den Anfang des Tract. *Iubilate*:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics 'Iu- bi- la- te Do- mi- no' are written below the staves. The 'AR' version shows a more complex and ornamented melodic line compared to the simpler 'Greg' version.

so wird deutlich, in welcher Weise AR — bei gleichen übergeordneten Konturen — die klare Disposition von Greg zerstört, sichtbar hier z. B. in der Ökonomie, mit der in Greg der Hochtton erreicht wird: Zunächst nur akzentbeachtender Anstieg, einmalig, von  $G - b$ , dann nach betonter Kadenz, *pressus*, auf der Tonika der plötzliche Aufstieg zur Quint,  $d$ , der in St. Gallen auch noch mit *pes quassus* erreicht wird, und damit besonders herausfällt; dann wieder Kadenz, unter Verwendung des Subtons der Tonika,  $F$ , womit der Höhepunkt nochmals herausgehoben wird; und dann erst im folgenden Abschnitt die Rezitation auf der hohen Lage.

Man kann hier durchaus, wenn man musikalisch denken darf, von einer dynamischen Dramatik des Erreichens des Hochttons sprechen. AR dagegen springt schon mit dem 1. Wortakzent in die Quart, erreicht diesen Ton noch dreimal, um dann in der üblichen skalischen Ornamentik auch den Höchstton, eben skalisch zu erreichen und auch zu verlassen — ein Terzsprung gegenüber der Quart in Greg, nebst Abstieg noch bis zum  $F$  (nicht ohne Interesse ist auch der musikalische „Reim“ zwischen *Iubilate* und *Domino*, weil der natürlich die tonräumliche Entwicklung noch deutlicher erleben läßt). Mehr muß wohl nicht gesagt werden, um die musikalischen Fähigkeiten der Verfasser von AR zu qualifizieren; daß eine solche Verwischung der dynamischen Effekte von Greg als Leistung besonders fähiger *cantores* angesehen werden könnte, als Leistungsnachweis von *cantores*, die zu eigenständigen, klaren Redaktionen im Gegensatz zu den nur auswendig lernenden, die Notenschrift wie die Musiktheorie erfindenden Franken, fähig wären, erscheint von vornherein als seltsame Grundvoraussetzung, was mit einem solchen beliebigen Beispiel gezeigt werden kann.

Andererseits kann aber auch gefragt werden, ob ein solches Modell nicht tatsächlich die Römischen *cantores* zu derart unmusikalischen Musikern macht, daß damit die Grenzen der Plausibi-

lität verlassen werden. Wie im Fall des Off. *Vir erat*, es gibt Beispiele, in denen die Vorstellung eines Zersingens — im Sinne einer Aufhebung des gegebenen musikalischen Sinns, z. B. der gestaltmäßigen „Symmetrien“ — als das angenehmste Modell erscheinen; in Fällen wie dem vorliegenden, die die Mehrheit, die überwältigende Mehrheit bilden, erscheint aber das Modell als sinnvoller, daß aus einer AR näher stehenden, verwandten Melodieform die gestaltmäßig so deutlich konturierten, ja manchmal „symmetrisierten“ Gebilde von Greg sozusagen herausgearbeitet worden sein könnten. Bei der Anwendung dieses Modells jedenfalls muß man weder die Fränkischen *cantores* noch ihre (alt)Römischen Kollegen als in den meisten Fällen geradezu unverständlich unfähig ansehen.

Man muß nach Pfisterers Grundthese also voraussetzen, daß diese seltsamen Franken unfähig waren, auch nur die Gliederung von Psalmversen zu verstehen, ja wahrscheinlich haben sie den Inhalt der Texte nicht verstanden, sondern diese ebenso wie die Musik nur einfach eingepreßelt bekommen; aber genau das war doch auch in Rom so, wo der musikalisch hochgradig ungebildete — vom Fränkischen Niveau her gesehen — zelotische Diakon noch die Rute von Gregor gesehen haben will. Wie konnte da dann der originale Römische Choral so verloren gehen, wohl weil die Römer so fähig in redaktioneller Arbeit waren, nicht aber die Fränkischen *cantores* — und das bei einem solchen „Ergebnis“ wie AR?

Man fragt sich doch, warum und wie diese Wilden aus dem tiefsten Germanischen Urwald überhaupt selbst gesungen haben, ja sogar eine eigene Liturgie nebst liturgischer Musik entwickelt haben können, die nach Walafried kein reiner Unsinn gewesen sein kann: Daß alle Fränkischen *cantores*, Bischöfe und Ordensleute das Niveau von Aethicus Cosmographus oder Vergilius Maro Grammaticus gehabt haben sollte, wird man wohl doch nicht einfach behaupten wollen. Aber, daß ausgerechnet so einfache Bildungen wie die adaptiven Melodiestrukturen des Tractus zu sehen bzw. zu hören und damit zu verstehen, als analytisches Durchdringen der Bauprinzipien beschrieben wird, erscheint doch etwas zu aufwendig, diese Strukturen sind doch leicht zu verstehen, schon der melodischen Formgrundlagen wegen, die Aufstiege initial, Abstiege kadenzial erleben konnte.

Und daß man den Choral insgesamt habe getreu übernehmen können, ohne auch nur ein Ding zu verstehen von der adaptiven Struktur der Melodien, das zu sagen fällt selbst dem Diakon nicht ein — wohl aber Pfisterer. Auch die einfache Annahme, daß man nur das genau rezipieren und überliefern könne, von dem man überhaupt nichts versteht, dürfte auf die in musikalischer Praxis geschulten Fränkischen *cantores* nicht einfach übertragbar sein. Absurd ist auch die einfache Datierung 8. *Jh.*, als ob nicht da erhebliche Entwicklungen vor sich gegangen wären.

Wenn man wie der musikalisch hochgradig ungebildete, aus Fränkischer Sicht barbarisch zelotische Diakon den Choral direkt auf Gregor zurückführen will, muß man eine solche These voraussetzen. Als Beurteilungsgrundlage möglicher Entwicklungen und des Vorgangs der Rezeption des Römischen Chorals erscheint eine Bewertung etwa von Chrodegang als eine Art Wilder sozusagen direkt, wenn auch nicht vom U-Boot, so doch von der Bärenhaut auf die Kanzel, der nur einfach auswendig lernen kann, für eine moderne Betrachtung dieser Epoche doch etwas zu komisch, um ernst genommen zu werden. Auch die Merowinger waren nicht unbedingt Germanen von der Art, wie sie Tacitus beschreibt. Und den Unsinn des Diakons sollte man endlich einmal

Aus derartigen Unterschieden, eventuell sogar relativ späten Veränderungen, ist also nicht einfach zu schließen, daß die Melodien insgesamt, ihre besonderen Merkmale in AR jünger als die in Greg sein mußten. Man vergleiche etwa die beiden Versionen der bereits mit anderem Text angesprochenen Halbkadenz der Tractus zweiter Tonart (hier aus dem genannten Tract. *Qui habitat*):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes on a four-line staff. The AR staff has a single note (climacus) on the second line, followed by a series of notes. The Greg staff has a five-note melisma (strophicus) on the second line, followed by a series of notes. Below the staves, the text 'ad-im-ple-bo e-um,' is written, with the notes aligned under the text.

Daß die Melodien sehr große Ähnlichkeit haben, ist klar, ob man aber die Häufung von *strophici* in Greg gegenüber dem einfachen *climacus* in AR als Individualisierung oder AR als Vereinfachung von Greg deuten soll, ist wohl doch nicht ganz so einfach zu entscheiden; daß Greg die merkmalsreichere Wendung aufweist, ist nicht zu bestreiten. Die *climaci* sind in AR so häufig, z. B. auch wieder im Schlußmelisma auf *eum*, so daß man hier nicht von einer Individualisierung von Greg sprechen kann. Aber auch eine Vereinfachung eines fünffachen *strophicus* auf einen *climacus* erscheint nicht als sinnvolle oder einfache Veränderung<sup>111</sup>. Das Gleiche gilt natürlich auch für den Jubilus, das Melisma auf der

als das bewerten, was er ist, eine aus Unfähigkeit und Neid geborene Invektive. Hier wird die Grundlage von Pfisterers Vorstellung explizit als a priori These völlig unbrauchbar erkennbar: Als Grundlage der Rekonstruktion von genetischen Relationen — der Plural wird hier bewußt gebraucht — von AR und Greg sind solche Voraussetzungen unbegreiflich; ebenso unbegreiflich aber erscheint der Umstand, daß solche Voraussetzungen von Doktorvätern kritiklos überlesen werden.

<sup>111</sup>**Tonrepetitionen am Beispiel des Tract.** *Ad Te levavi* Zu der Relation von Tonwiederholungen in Greg und Entsprechungen in AR vgl. auch Marie-Noël Colette, *Grégorien et vieux-romain, Laborare fratres in unum, Festschr. L. Dobszay z. 60. Geb.*, edd. J. Szendrei u. D. Hiley, Hildesheim et al. 1995, S. 40 ff. Zu beachten wäre allerdings, daß die *strophici*, wohl auch die *bi-/tri-virgae*, in Greg wohl keine reinen Tonrepetitionen bedeutet haben. sondern irgendein zusätzliches, vielleicht eigentliches Bezeichnetes gehabt haben dürften; bemerkenswert ist auch das Auftreten dieser Neumenarten auf Tönen über dem Halbton; die Aureliansche Umschreibung der *tristrophica* gleich mit dem *jeu de la main sur les instruments de peau, qui donne un son vibré* zu vergleichen, ib., S. 41, konkretisiert die doch, zwangsläufig, recht vage Beschreibung Aurelians zu sehr — gemeint ist doch wohl der mehrfache Einsatz der Stimme und zwar in Schnelligkeit: *Quintadecima vero, scl. Sanc-, terna gratulabitur vocis percussione*, schreibt Aurelian, ed. Gushee, S. 119, 15, oder er spricht etwas aufwendiger von den, in den St. Galler Notierungen ebenfalls begegnenden *strophici* der Psalmodie des 3. Tons: *Sagax cantor, sagaciter intende, ut si laus nomino trino integra canitur, duobus in locis ... trina ad instar manus verberantis facias celerum*

*ictum. Si autem diviseris in nona, ... perages ictum. ...*, ib., S. 122, 45 (so verehrungswürdig auch Fürstabt M. Gerbert ist, man sollte doch die neuere Ausgabe zitieren): Nimmt man das Bild ernst, könnte man daraus raumanalog entnehmen, daß Aurelian nicht nur an *ictus* denkt, sondern auch an eine Art alternierender Bewegung (vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 407, 411). Wenn auch AR solche notierten Tonrepetitionen kennt, kann man nicht einfach, die zudem nicht konsistenten Melismenformen, mit denen AR *strophici* etc. in Greg entspricht, nur als anders notiert bewerten.

Es ist sicher sinnvoll, bestimmte Wendungen herauszugreifen und in beiden Versionen zu vergleichen; so z. B. zur Bestimmung dessen, was AR als Entsprechung zu den Neumen der Tonrepetition in Greg verwendet (wenn nicht auch AR Tonrepetitionen kennt). Daß es allerdings sinnvoll ist, etwas umfangreichere Kontexte zu betrachten, zeigt M.-N. Colette, ib., S. 42, wenn sie Stellen aus dem Tract. *Qui seminant* vergleicht, und zwar nur die Wendungen auf den Wörtern *ibant* und *autem*, die im Folgenden in ihrem Kontext zitiert seien — hinzu kommt, daß die „Sonderwendung“, die der genannte Tractus zu Anfang des 2. und 3. Verses singt, eine, partielle, aber ausreichende Parallele im Tract. *Ad Te levavi* besitzt — was für die Bestimmung von, vielleicht, typischen „Antworten“ von AR auf Tonrepetitionen in Greg zu beachten ist — wenn nämlich, wie hier, typische Floskeln für ganz verschiedene Gregorianische Situationen stehen, wird man nicht von signifikanten und typischen Entsprechungen ausgehen können:

The image displays three musical examples comparing AR (Antiphonal Response) and Greg (Gregorian) notation for specific words. Each example consists of two staves: AR (top) and Greg (bottom). The words are: 1. 'E-un-tes i-bant', 2. 'et fle- bant,', 3. 'Ve-ni-en-tes au-tem'.

Example 1: AR notation shows a series of square neumes with stems, while Greg notation shows a more fluid, connected line of notes. The words 'E-un-tes i-bant' are written below the staves.

Example 2: AR notation shows a series of square neumes with stems, while Greg notation shows a more fluid, connected line of notes. The words 'et fle- bant,' are written below the staves.

Example 3: AR notation shows a series of square neumes with stems, while Greg notation shows a more fluid, connected line of notes. The words 'Ve-ni-en-tes au-tem' are written below the staves.

Schlußsilbe: Durch die vorangehenden *strophici* wird der erneute Aufstieg zum höchsten

ve- ni- ent

Anfang des 3. Versus des Tract. *Ad Te levavi*:

Et sic- ut o- cu- li

So floskelhaft auch die Anfangswendungen auf *Euntes* und *ibant* in AR sind, daß beide Fassungen die gleiche musikalische „Assonanz“ aufweisen, ist ebenso klar, wie daß die Fassungen hier parallel sind, allerdings mit erheblichen Unterschieden — wenn also der *bistropa + climacus ccha* in Greg die gleiche „rollierende“, sehr häufige Floskel entspricht, wie der *clivis + clivis ca aG*, dann gibt es hier keine charakteristische „Reaktion“, sondern die Dominanz einer nicht gerade erfreulichen Floskel in AR. Man wird natürlich die Wendung auf *ibant* in Greg *Ga* mit der in AR *GF Ga* vergleichen können, und letztere als Ornament bezeichnen können (warum Greg auf *ibant* einen *pes quassus* bzw. Metz einen *salicus* singen, auf dem identischen *autem* aber „nur“ einen normalen, langen *pes*, ist sicher nicht mehr zu eruieren — denkbar wäre, daß die jeweils verschiedenen Fortschreitungen, zuerst ein Anschluß im Quintsprung als syntaktisch deutlichere Trennung, dann ein Anschluß auf gleicher Tonhöhe, syntaktisch als weniger abgesetzte Fortführung). Wenn dann noch die nur in Greg identische Initialwendung des 3. Versus im Tract. *Ad Te levavi* in AR wieder anders „beantwortet“ wird, kann man von typischen Entsprechungen nicht sprechen.

Das durchaus sinnvolle Verfahren von M.-N. Colette verspricht also nur dann Grundlagen für Typisierungen, wenn die Melodien auf weitere Strecken wirklich identisch sind, also nur „läßliche“ Varianten, d. h. nicht gestaltrelevante Unterschiede vorliegen. Daß dies hier auf *ibant* bzw. *Veni- entes autem* nicht der Fall ist, ist klar. Auch der Verlauf der großen Melismen auf *et flebant* kann nicht als direkt ableitbar bewertet werden (welche Fassung auch immer von welcher anderen): Greg formuliert eine deutlich mit dem Vorausgehenden *ibant et flebant* kontrastierende Initialwendung — entsprechend der Syntax der Reihung gleichwertiger Verben, wogegen AR eigentlich die Melodie „unsyntaktisch“ fortsetzt, direkt an die vorangehende Melodie anschließend. Der Ambitus kommt sozusagen wieder zusammen, der beschriebene Unterschied ist aber grundsätz-

Ton, nochmals ganz von unten, getragen durch absteigende elementare Bewegungen bzw. Neumen besonders markiert, wogegen AR durch den erwähnten *climacus* einen Anschluß schafft, also den Neuanstieg durch Tonwiederholung beginnt. Der wesentliche Unterschied aber besteht in der Gestaltung des Abstiegs, der eigentlichen Kadenz, die in Greg durch den Quartsprung den Hochtton nochmals hervortreten läßt: Erreicht durch „langsamen“

---

lich. Bemerkenswert ist auch, daß Greg auf den in AR erreichten Höchstton verzichtet — und ästhetisch reizvoll erscheint auch der mehrfache Sprung bis „endlich“ die Fortschreitung erreicht wird: *DF FDF FD G FG b ...* — damit wird geradezu tonal die Kadenz auf *G* eingeleitet —, AR kadenziert scheinbar (?) auf dem von Greg nicht erreichten Tiefstton *C* und setzt dann, erst, den räumlichen Kontrast, den Greg bereits auf *et* setzt — ob diese Beschreibung adäquat ist, ist natürlich nicht einzuschätzen, nur, für Greg gibt es syntaktisch gewissen Gründe.

Die Fortführung auf *venient* ist vergleichbar — die Wendung *a cca* und *ahcha* sind sicher nicht als verschieden anzusetzen, allerdings wird man auch nicht etwa AR als nur notationsmäßig verschieden von Greg ansetzen. Unterhaltsam ist, daß Greg das Anfangstrigon *cca* nochmals zum Schluß anführt (auch hierfür findet sich in AR keine entsprechende Identität). Für AR ist zu Anfang des Schlußjubilus wieder die Wiederholung einer „rollierenden“ Floskel typisch. Ästhetisch bemerkenswert ist in AR das Erreichen des Höchsttons, nach „Gegenbewegung“, und der darauf folgende Abstieg — auch AR kennt das Prinzip, Abstiege oder auch Aufstiege durch vorangehende „Gegenbewegung“ bzw. Extremtöne effektiv zu gestalten.

Greg dagegen konzentriert das Schlußmelisma weitgehend auf Erreichen des Tons *G*: *aFG ba bGFG aG aG aG*, bis dann mit dem Höchstton sozusagen die tonale Spannung gelöst wird, und der Subton der Tonika als Kadenzton erreicht wird. Daß solche Motive die Gestalt bestimmen, dürfte unstrittig sein, auch wenn solche Argumentation natürlich nicht rational beweisbar ist.

Im letzten Beispiel, aus dem Tract. *Ad Te levavi* fällt wieder auf, daß Greg den Höchstton beschränkt — der von AR mehrfach erreichte Ton *d* wird in Greg in den beiden parallel beginnenden *versus Ecce sicut oculi* bzw. *Et sicut oculi* nicht erreicht, „dafür“ aber im anschließenden Vers *Ita oculi* zum Halbschluß. Daß diese Ökonomie der Extremtöne zufällig sein sollte, wird man nicht annehmen können.

Es bleibt also in Greg die Frage nach der Parallele mit dem zuletzt zitierten Anfang (*G<sub>8</sub>* bei Apel). Die Parallele zwischen den beiden Anfängen (im Tract. *Qui seminant*) erklärt sich aus textlich syntaktischer Parallelität, daß aber die Wendung von *Et sicut* genutzt wird, stellt eine *Parallelenangleichung* nur in Greg dar, die angesichts der jeweiligen Individualität allerdings hinsichtlich „Richtung“ der Entlehnung nicht mehr zu rekonstruieren sein wird. Wenn man AR aus Greg ableiten will, warum auch immer, müßte hier also erklärt werden, warum AR diesen in Greg eindeutigen Zusammenhang dissoziiert; einen Grund für eine solche Entscheidung zu finden, scheint ausgeschlossen zu sein, weshalb man vielleicht doch auch hier besser beiden Fassungen die Möglichkeit eigenständiger Entwicklungen zubilligt.

Die Methode des Vergleichs, wie sie M.-N. Colette vorstellt — der Verzicht auf Wiedergabe der Neumengruppierung ist etwas störend —, bedingt also grundsätzliche Identität der gemeinten Melodien modulo klar erkennbarer Auszierungen, wie diatonische Ausfüllung von Sprüngen etc. Hier ist ihr Vorgehen sehr nützlich (hingewiesen sei auch auf ihre Literaturverweise).

Aufstieg, verlassen durch Sprung und anschließende typische Abschlußfigur. AR gestaltet dies skalisch und mit kurzer Gegenbewegung, dem skalischen Aufstieg folgt direkt der gleiche Abstieg, dem sich die etwas anders gestaltete Kadenzwendung anschließt. Soll AR eine, das wesentliche Merkmal von Greg aufhebende Ornamentierung von Greg sein, oder Greg eine Individualisierung und effektmäßige Steigerung von AR, bzw. natürlich entsprechende ursprüngliche Formen, die aber den jeweiligen Repräsentanten näher stehen müssen. Angesichts der durchgehenden Besonderheit von Greg, die merkmalsreichere melodische Gestalt aufzuweisen, erscheint die Vermutung, daß in Greg eine Individualisierung einer eher AR nahestehenden, wie auch immer zu definierenden Urform vorliegen könnte, ja nicht als so absurd, wie sie Pfisterers Deutung und vor allem die Art ihrer Formulierung erscheinen läßt; jedenfalls erklärt er diese konkreten Unterschiede nicht in dem Sinne, daß man eine „Vernebelung“, Aufhebung gerade der besonderen Merkmale, eine Verarmung des Merkmalsreichtums in Greg als plausible Erklärung der genetischen Relation der beiden Fassungen verstehen müßte. Dies sei hier aber nur angefügt zur Erläuterung der oben angesprochenen Bewertung einer sicher sekundären Aufhebung der syntaktisch formalen Funktionalität der Halbkadenz in den Versen der Tractus des 2. Tons.

Eine vergleichbare Frage kann man z. B. zum, in Greg, charakteristischen Melisma auf *Sion* im Tract. *Domine exaudi* stellen:

AR

Greg

Si- on

Daß die Form in Greg „symmetrisch“ geformt ist, ist ebenso klar, wie der Merkmalsreichtum, der u. a. durch Sprünge erreicht wird, durch motivische Wiederaufnahme, durch die Art, wie der höchste Ton zum Schluß melodisch gestaltet ist, im  $\alpha$ -Teil durch betont kurzen *pes*, im Schlußteil, betont lang, als Anfangston einer *clivis*, die aber durch Quartsprung von unten erreicht wird. Die bewegungsmäßige Dynamik wird hier motivisch klar gestaltet. Demgegenüber findet sich in AR die übliche skalische Ornamentik, die nur einen einzigen Terzsprung kennt, den Hochtton allerdings nur einmal anführt, hier also der sonst gerade der für Greg typischen Ökonomie im Umgang mit Extrema widerspricht. Dabei läßt sich, wie im Beispiel angedeutet, die Gesamtanlage als parallel erkennen: Die Unterscheidung in einen aufsteigenden, dann einen absteigenden Teil ist in beiden Melismen zu erkennen. Die Gestaltung des aufsteigenden Teils als Motivwiederholung nur in Greg erscheint daher in besonderer Weise als, letztlich überflüssige Individualisierung, ist also potentiell als sekundärer, redaktioneller kompositorischer Eingriff zu deuten, vielleicht! Daß allerdings AR bei einer — angeblichen — Übernahme von Greg gerade auf diese

„Symmetrie“ verzichtet haben sollte, müßte erst einmal plausibel gemacht werden; solche Fragen sind nicht irrelevant.

Allerdings erweist sich die Fassung von AR als eher in den Stil des Tractus passende Bildung, da die wesentlichen, funktionalen Formeln auch in Greg durchweg nicht deutlich motivisch oder „symmetrisch“ geformt sind (zu beachten ist auch, daß St. Gallen hier nicht ganz mit Metz überein zu stimmen scheint). Soll man daraus folgern, daß AR eine so klare „symmetrisch“<sup>112</sup> redaktionell zu einer wenig charakteristischen, d. h. eher nur durch vorwiegend diatonische Bewegung bestimmte Melismatik ersetzt, oder daß Greg eine nicht individuelle Bildung in der Art von AR durch diese motivische Formung charakteristisch macht, zu einem Jubilus besonderer, eigener Prägung. Und daß man so die Unterschiede umschreiben kann, dürfte einer Begründung nicht bedürftig sein. Der Unterschied ist klar. Wer will hier die endgültige Antwort zu geben sich für fähig halten? Jedenfalls ist auch hier die Möglichkeit einer Individualisierung durch bewußte Redaktion nicht als von vornherein abwegig zu qualifizieren.

Um aber, nach diesem Exkurs zu grundsätzlichen Fragen, zurück zum Problem zu kommen, daß der Text im oben genannten Offertorium und Tractus, *Domine exaudi*, in Greg nur (noch, aus musikalischen Gründen) im Off. die Vulgata/Gallikanische Fassung aufweist, im Tractus und in einer Comm. aber den Römischen, liedtextmäßig auch einzig vernünftigen Text besitzt. Daß es eine sinnvolle Hypothese sein kann, diese Erklärung anzusetzen — Erhaltung der älteren Form nur im Off. —, wurde zu zeigen versucht.

Es bleibt also noch der Umstand, daß auch AR in der Comm. *Potum* den Fränkischen Text verwendet, also die Lösung, die sich im Offertorium und Tractus findet, nicht „übernimmt“ (denn daß AR Greg übernommen haben sollte, ist, vor allem für Betrachter der Melodien, unbewiesene, reine Behauptung). Für die angebotene Hypothese des Veränderungswegs in Greg besteht hier kein Problem, auch schon wegen der Freiheit der antiphonischen Kompositionsweise. Nur für AR, das in den beiden anderen Liedtexten eine eigene Umwandlung der Vulgata Fassung durchführt, ist diese Lösung merkwürdig. Zunächst ergibt sich daraus, daß die Liedgattungen bzw. das gesamte Repertoire nicht als homogene Masse anzusehen sind.

„Ärgerlich“ für die These der Abstammung AR aus Greg ist hier allerdings, daß AR nicht etwa die Melodie von Greg übernimmt, sondern selbständig vorgeht, was nicht, schon angesichts der a priori Behauptung, daß nicht Texte allein, sondern nur der Komplex von Melodie und Text bei Liedern dieser Art rezipiert worden sein könnten, die oben bereits erwähnt wurde.

Als Lösung bleibt also nur die Annahme, daß der Text dieses Liedes auf eigener Tradition, vielleicht eben einer jüngeren Kompositionsschicht entstammt, in der die Übernahme

<sup>112</sup>Die Anführungszeichen werden gesetzt, um bewußten oder unbewußten Mißverständnissen zu entgehen: Natürlich ist es klar, daß eine ablaufende Erscheinung wie Musik nicht die Art von Symmetrie wie räumliche Gebilde haben kann; gemeint ist die motivisch klare Anlage durch Wiederholungen und erkennbare motivische Einheiten. Daß das Wort *Motiv* hier gebraucht werden darf, dürfte bei der Lektüre von Guidos *Micrologus* verständlich sein.

des Römischen Psalters für den betreffenden Komponisten selbstverständlich geworden war, wogegen Tractus und Offertorium vielleicht auf älterer Tradition beruhen, die man in Greg bei Redaktion leichter verändert bzw. an die Fassung angepaßt hat, die wesentlich besser zu vertonen war — außer im Offertorium, wo die musikalische Form eine solche Veränderung verbot. Es ist auch denkbar, daß der AR Komponist oder *cantor* den Text angepaßt hat in einer Zeit, als die Vulgata Fassung nicht mehr Tradition der Liedtexte war, d. h. daß er sich bei seiner Entscheidung über Komposition oder Anpassung/Redaktion eben nach einem als Liedtext passenderen, ihm bekannt gewordenen Textmuster gerichtet hat. Auszuschließen sind solche Möglichkeiten nicht.

Damit aber ergibt sich, daß die einfache Interpretation, Greg hat verschiedene Traditionen, muß also älter sein, AR hat für Tractus und Offertorium eine eigene Version, die nur später entstanden sein kann, also muß Greg ursprünglich sein, nicht unausweislich ist; auch hier dürften die möglichen Interpretationen doch ein wenig komplexer sein, als sie Pfisterers schnelle Lösung nahelegt. Die so aufscheinende Sicherheit ist nur scheinbar.

Dies gilt aber auch dann, wenn man grundsätzlich akzeptieren würde, daß Greg in jedem Fall eine bzw. die ältere Textfassung wiedergeben würde, und daß alle Textverschiedenheiten in AR jüngeren Datums sein müßten; denn damit ist nicht gesagt, daß die Veränderungen in AR nicht selbständig durchgeführt worden sein könnten, daß also damit die Urfassung von AR bekannt wäre. Die Zeit bis zur Niederschrift des melodischen Repertoires von AR ist so viel länger als für Greg, daß man mit jüngeren Veränderungen in AR fast schon zwangsläufig rechnen muß — daß damit das gesamte Repertoire eine jüngere Fassung von Greg sein sollte, daß man die Urform von AR als Greg bestimmen müßte, ergibt sich daraus gerade nicht. Außerdem ist ohne eine systematische Erfassung aller Textvarianten durch Hinweise auf ein paar wenige Einzelfälle keine Aussage zu erhalten, zumal wenn auch jeder Hinweis darauf fehlt, welche statistische Relevanz solche Unterschiede haben.

Gerade der Blick auf die Liedgattung des Offertorium belegt deutlich, daß sehr wohl die Form des Textes, des gesungenen Textes Folge der Melodie sein kann — unmöglich für den Choral? Betrachtet man das Hiob-Offertorium *Vir erat*, so findet man im Vers einiges an sinnwidrigen Wiederholungen; natürlich wird man in der modernen Deutung insbesondere von rhetorisch wie choralisch inkompetenten Mediävisten hier tiefst sinnige deklamatorische Deutungen finden können (Hinweise darauf findet man in der seltsamen Arbeit von Schwester Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Choral*, auf die Verf. in *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 783 ff., näher eingeht).

Wer allerdings die Wiederholung *quoniam*, *quoniam*, *quoniam* oder *ut videat bona*, für deklamatorisch oder rhetorisch hält, dürfte gewisse Schwierigkeiten mit Quintilian bekommen; wenn er jedoch die Musik betrachtet, wird der „Sinn“ der Sache klar. Damit aber ist die Annahme, daß z. B. veraltete Textvarianten erhalten bleiben können aus musikalischen Gründen, als heuristischer Ansatz gerechtfertigt. Hinzu kommt die Beobachtung,

daß die Liedkomponisten, die Adaptoren wie auch, nach Aurelian, die *cantores* sich das Recht nahmen, in den Text einzugreifen, was schon durch die Zusammenstellung von in der Quelle nicht zusammengehörigen Textpartien bestätigt wird. Insofern erscheint es prekär, Textvarianten ohne sorgfältige Prüfung möglicher musikalischer Implikationen zu deuten.

Ein recht hübsches Beispiel dafür ist gerade der Vergleich der beiden Versionen des genannten Off. *Vir erat* in den beiden Versionen. Hier wird die These, daß AR ein Zersingen der klar gegliederten und als Form musikalisch sinnvollen Gestalt von Greg sein müsse, geradezu zwingend nahegelegt; die oder eine sinnvolle Form erscheint in AR oft genug verballhornt, und dies natürlich auch bei typischen Melodien und sozusagen in homogen durchgeführter Systematik. Allerdings: Wer weiß, wann solches „Zersingen“ in AR eingetreten und Faktor der Überlieferung geworden ist; eine Ableitung direkt aus Greg als der ursprünglichen, eigentlichen Römischen, vielleicht doch (wieder) von Gregor abzuleitenden Form des Chorals (soweit scheint selbst Pfisterer nicht gehen zu wollen, aber, wer weiß), ist damit nicht impliziert, denn AR kann doch sehr wohl seine „eigene“, ursprüngliche Form „zersungen“ haben — jedenfalls melodisch sind die beiden Versionen auch bei Parallelität zu verschieden, um die hier, leider, zu betrachtende These ernstnehmen zu können.

#### 2.4.6 Die endgültige Lösung des Entstehungsproblems von AR aus Greg: Die *Parallelstellenangleichung* in AR

Pfisterer erkennt in bewundernswerter Klarheit, ib., S. 136, die Bedeutung von *Parallelstellenangleichungen*, deren *Tendenz* darin bestünde, *das Repertoire gleichmäßiger und regelmäßiger zu machen*, ib., S. 136; eine logische Folgerung, deren Stringenz schon fast an Trivialität erinnert, allerdings auch die Frage aufgibt, warum eine Kunst wie Musik, und Kunst ist auch die Musik der Liturgie, hier des Chorals, so unbedingt auf größere Gleichmäßigkeit und Regelmäßigkeit gerichtet gewesen sein soll, wenn es sich doch in Wahrheit nur um die Anwendung von, nicht selten — gegenüber Greg — recht langweiligen, Formeln handelt, hiermit also nichts anderes als die starke Formelhaftigkeit der Melodien von AR angesprochen wird — solche Formelhaftigkeit einfach als bewußte Vergleichmäßigung interpretieren zu wollen, hat einen gewissen Unterhaltungswert, was eine Überprüfung nicht überflüssig macht.

Offenbar handelt es sich zudem für den Entdecker dieser Folgerung, daß „Uniformierung“ von Melodien durch Formeln ein *Gleichmäßiger-Machen* des *Repertoires* bedeute, daß es hier um ein bedeutsames musikstilistisch irgendwie absolutes Grundpostulat handele, dem eine *Tendenz zur Individualisierung* natürlich nicht gegenübergestellt werden könne<sup>113</sup>, obwohl Greg in Hinblick auf AR und überhaupt Formelhaftigkeit solche

<sup>113</sup>Denn die „Anerkennung“ der musikhistorischen Möglichkeit von Individualisierung oder „Enttypisierung“ als historisch sekundärer Akt würde natürlich bedeuten, daß ein wesentliches

*Tendenzen* ziemlich klar erkennen zu geben scheint; d. h. ohne solche angeblichen *Parallelenangleichungen* wäre das Repertoire weniger *gleichmäßig* und weniger *regelmäßig*, ein offenbar typisches Merkmal sekundärer, späterer Entwicklung, denn starke Formelhaftigkeit darf/kann natürlich kein Kennzeichen früherer Entwicklungsphase sein, genau das lernt man vom Unterschied zwischen Homer und Hesiod: Die Formelverwendung von letzterem Autor ist sehr viel stärker eingeschränkt, ein klares Zeichen für eine Entstehung der Dichtung Hesiods vor der von Homer? Wieviel später Homers Dichtung dann entstanden sein muß, ist aus der Tatsache an sich kaum ableitbar — könnte das nicht auch für AR gelten, weiß man denn, wenn man diese absolute Voraussetzung macht, wann diese *Parallelenangleichung* — angeblich — in AR erfolgt sein kann oder muß? Nach 900 oder davor, *quien sabe*, darf man hierauf vielleicht Jules Verne zitierend, sagen. Jedenfalls ist klar, daß die hier, leider, zu erörternde These, massiv darauf setzt, daß Formelhaftigkeit nur eine musikhistorisch spätere Entwicklung aus vorher stärkerer Individualität sein darf — ersichtlich ein etwas merkwürdiges a priori Postulat, eine charakteristische Setzung der neualten Abstammungsthese.

Allerdings, methodisch ist zuzustimmen, daß solche a priori Setzungen wie auch das der unglaublichen musikalischen Dummheit fränkischer *cantores* des 8. Jh. — woher man das wieder so genau wissen will? —, die Deutungsarbeit erheblich erleichtern. Eines macht sich hier etwas störend bemerkbar: Die angebliche Vereinheitlichung als musikhistorisch sekundärer Akt hätte eine derartige Zerstörung ästhetisch bemerkenswerter Bildungen zur Folge, daß man schon ebenso grundsätzlich als a priori Postulat aufstellen müßte: Wie die Gestalt der Musik ist, wie ihr melodischer Stil, ihre Stil- und Formprinzipien, ist für derartige musikhistorische Forschung ebenso a priori ohne jede Relevanz.

Das ist sicher eine hoch bedeutende Erkenntnis, die der an Wichtigkeit nicht nachsteht, daß man solche *Parallelstellenangleichungen* meist nur durch Vergleich der Überlieferungszweige nachweisen könne. Daß man sonst nicht bemerken kann, ob eine solche Angleichung durchgeführt worden ist, hätte man kaum denken können. Offenbar handelt es sich hier um eine ästhetische und stilistische, ja sogar musikhistorisch für allgemeingültig angenommene Grundprämisse, unter der man alle Unterschiede zwischen AR und Greg auch noch adäquat zu fassen behaupten kann.

Merkwürdig aber ist die Folgerung, die Pfisterer daraus zieht, daß nämlich *diese Erkenntnis nicht zu unterschätzen* sei, und daß sie *Argumentationen wie die folgende obsolet* mache, womit die Formulierung von Hucke gemeint ist: *Beide Fassungen erscheinen sicher geformt. Es ist ausgeschlossen, dass die eine die zersungene Fassung der anderen ist*: Eine angesichts der bereits angeführten „Trostlosigkeiten“ schon erstaunliche Behauptung, die aber in der Sicherheit ihrer Formulierung durch Pfisterer sicher schon a priori überzeugen muß — auch die wohl ästhetisch gemeinte Formulierung einer *sicheren Geformtheit* ist bemerkenswert, denn wie könnte oder sollte man eine *unsichere Geformtheit* erkennen? Wesentlich ist doch das, was sich jeweils hinsichtlich melodischer Gestalt entspricht,

---

Fundament der neualten Lehre der Abstammung AR aus Greg nicht existieren kann — und das geht nicht!

und wer da die Unterschiede nicht sehen oder gar hören kann, wird mit der Wendung *sichere Geformtheit* nichts anfangen können.

Was das Ganze mit *Parallelstellenangleichungen* und deren Feststellen durch *Vergleiche der Überlieferungszeige* zu tun haben soll, muß der Leser erraten, denn er erhält nur die, eine Binsenwahrheit nicht sehr weit überschreitende Feststellung: *Dass Rückschlüsse auf die Überlieferung in der Regel nur anhand von Unregelmäßigkeiten möglich sind, das Fehlen von Unregelmäßigkeiten aber keine Garantie für eine ungestörte Überlieferung ist, gehört zu den grundlegenden methodischen Beschränkungen der Textkritik.* Na so etwas, kann man nur sagen.

Daß ein *Fehlen von Unregelmäßigkeiten* — was das besonders bei individuellen Melodien auch sein soll? — oder ein Nichtbemerken von *Parallelstellenangleichungen* mit der Anwendung der, ausreichend vagen, Kategorie des *Zersingens* zu tun haben soll, ist unerfindlich, so zahlreich dürften — angebliche — *Parallelstellenangleichungen* auch wieder nicht sein (hinzu kommt, daß diese Formulierung nichts über die jeweils „betroffene“ musikalische Gestalt sagt, was typisch ist für die Vorgehensweise der hier, leider, zu betrachtenden These). Die Existenz einer hinreichend homogenen melodischen Typengestalt wie z. B. im Tractus, hat doch nichts damit zu tun, daß man eine Fassung als „Zersingen“ der anderen deuten kann — allein der Umstand ist bemerkenswert, daß die Vertonung von AR, besonders bemerkbar in Melodien mit „symmetrischen“ Formmerkmalen, oder in der Anwendung von trivialen Formeln u. ä. gegenüber der Vertonung der Texte in Greg Züge aufweist, die nur als primitiv oder, wie bei den angesprochenen Offertorien als Störung des formalen Gleichgewichts bewertet werden können. Insofern erscheint Huckes Feststellung von der gleich *sicheren Formung* als absonderlich<sup>114</sup>.

Darauf geht Pfisterer gar nicht ein, schon weil er die vergleichende Betrachtung vollständiger Melodien für *obsolet* zu halten scheint — vielleicht muß man seine Vorstellung in einem rationalen Rekonstruktionsversuch so deuten, daß eine gewisse Homogenität der melodischen Gestalt in AR nicht als *Zersingen* interpretiert werden darf/kann, denn das muß nach ihm offenbar als regelloses Chaos erscheinen. Man kann diesen Terminus sicher auch so interpretieren, sollte das dann aber doch näher erläutern; hier wird das Wort, vornehmlich und betont in Anführungszeichen gesetzt verstanden (auch wenn sie nicht jedesmal „physisch“ erscheinen), weil eine klare Definition doch nicht möglich ist, bzw. (bisher) nur im Einzelfall ein entsprechendes Urteil angedeutet werden kann. Das Wort ist also im Sinne der Wortverwendung in der Umgangssprache zu gebrauchen, und wird hier in dem Sinne genutzt, daß beim Vergleich von konkreten Melodien die Fassung von AR — ob Typen oder Individuen — in einer Weise weniger geformt, ja oft entstellend erscheint als die von Greg, daß hier bei der, hier nicht akzeptierten!, Annahme einer genetischen Abhängigkeit AR von Greg bei Beachtung der generellen Problematik zur Form und Ästhetik von Musik oft, natürlich nicht immer, nicht anders als von einem

<sup>114</sup>Wie man die oben angesprochenen Trivialformeln im Schlußvers des Off. *Domine exaudi* in AR und die Formung in Greg als vergleichbar *fest geformt* bewerten will, ist nur dann nicht rätselhaft, wenn man mit einer solchen Formulierung nichts Genaueres sagen will.

„Zersingen“ gesprochen werden kann — daß damit nicht ausgeschlossen ist, daß dieses „Zersingen“ systematisch und homogen erfolgt, das zeigen die Identitäten von Formeln und sonstigen Typisierungsmerkmalen von vornherein. Von einer gleichwertigen „Formung“ zu sprechen, erscheint tatsächlich als der Gregorianischen Ästhetik — und daß es so etwas gibt, wird auch Pfisterers formales Vorgehen kaum leugnen können — nicht gerecht<sup>115</sup>. Natürlich stellt AR ein geordnetes Repertoire liturgischer Gesangspraxis dar.

<sup>115</sup>Man kann doch zunächst einfach Beispiele vergleichen, wie z. B. im Fall des Int. *Viri Gallilaei*:

AR

Greg

am-

Vi- ri Ga- li- ae- i, quid ad- mi- ra- mi- ni

Die Parallelität der Kontur ist unübersehbar, der durchmessene Tonraum ist auch hinsichtlich der silbischen Verteilung weitgehend identisch. Das Anfangsmelisma in AR könnte man als Ornament als belanglos ansehen, wenn damit nicht der Effekt des folgenden Aufstiegs zunichte gemacht würde: Greg setzt mit dem *torculus Gch* — bezeugt in Metz und St. Gallen, also wohl ausreichend authentisch — das Erreichen dieses ersten Hochtens als Ereignis dynamischer Raumbewegung, der Ton *c* kurz erreicht, dann wieder bestätigt, als Voraussetzung zum nächsten Aufstieg bis zum Höchstton des ganzen Introitus: Es fällt nicht leicht, gerade diesen *torculus* auf *Viri Gallilaei* in Greg als gestaltmäßig irrelevante Variante zu bewerten, der „Aufbau“ des durchmessenden Ambitus basiert auf dieser Neume (abgesehen vom eindrucksvollen tonräumlichen Kontrast der abschließenden *alleluia*; diese tonräumliche Gesamtkonzeption kennt auch AR — zu beachten wäre allerdings, daß AR diesen Höchstton im Folgenden mehrfach vorträgt, Greg aber in der für Greg typischen Ökonomie des Höchsttons nur noch einmal: Die Wiederkehr des Höchsttons *e* in AR auf *vidistis* kennt Greg nicht). Daß beide Anfänge aus gleicher Vorgabe abzuleiten sind, bzw. daß sie das gleiche Gerüst haben, ist klar, nur zwischen den beiden Versionen besteht eben ein deutlicher Unterschied hinsichtlich der silbischen Verteilung und damit des Effekts des Aufstiegs, in Greg direkt eine Sext, in AR wird die Quart bereits zu Anfang erreicht. Bemerkenswert ist auch der Halbschluß: Greg verharrt sozusagen auf einer Grenze *c*, denn, wenn man weiter hört, findet sich zum Halbschluß die Tonika, die erst auf *aspicientes* „angekündigt“ wird — die Zurückhaltung hat also den Effekt, daß der Kadenzabstieg zum tiefliegenden Binnenalleluia sehr effektiv — Quintsprung nach unten! — erst ganz zum Schluß erreicht wird, AR dagegen erreicht *a* sozusagen andauernd. Die Konsequenz der Disposition der jeweiligen tonräumlichen Bewegungsräume ist also in Greg wesentlich deutlicher auf die Gesamtdisposition bezogen.

Natürlich kann man das alles als zufällige Irrelevanzen ansehen wollen und in AR eben nur eine, dann allerdings die angedeuteten Effekte in Greg verhunzende Ornamentierung ansehen. Die tonräumliche Disposition in Greg ist nicht zufällig, sie ist so klar erkennbar, daß ein — angeblich

Und daß entsprechende Aussagen — es sei wiederholt: die Anwendung eines hochgradig vagen Wortes — nur im jeweiligen konkreten Fall überhaupt sinnvoll erscheinen, wurde zu zeigen versucht. Die Absurdität der Vorstellung, daß Greg irgendwie ein *Zersingen* von AR sein könnte, das ist wohl gar nicht diskussionswürdig; hier wäre der Ausdruck einer durchgreifenden kompositorischen Neubearbeitung sinnvoller, wenn man die umgekehrte Abhängigkeit in Bezug auf die musikalische Form beschreiben wollte.

Es sei eingeräumt, daß der Vergleich der Pfisterschen Grundannahme der breiteren Nutzung von Formeln in AR als in Greg, wo selbst formelhafte Gattungen wie Gradualia auch individuelle Züge annehmen können, als Zeichen höheren Alters, dazu noch von genetischer Vorstufe der — ästhetisch soviel entwickelteren? — Fassung von AR, mit der Relation von Homer und Hesiod die Problematik zuspitzt: Hat Homer etwa die vielen Formeln als *Parallelenangleichung* zur Herstellung einer größeren *Einheitlichkeit* seines Textes verwandt? Schon die Frage erscheint leicht absurd, ja bizarr. Zu fragen bleibt also, ob die Musik der Liturgie denn eine solche Vereinheitlichung fordern könnte, daß also die Melodien zu ganz verschiedenen Texten, jedenfalls weist Pfisterer nicht nach, daß die entsprechenden Texte irgendwie liturgische höhere Verwandtschaftsgrade aufweisen könnten, *vereinheitlicht* werden sollten. Welche Auffassung gerade des Propriums könnte derartige *Vereinheitlichung* für sinnvoll halten, und zwar als sekundärer Akt eben einer *Parallelenangleichung* (man darf hier zur Vereinfachung die vielleicht tiefer gemeinte Formulierung *Parallelstellenangleichung* so verkürzen), nur wäre zu fragen: Was war da jeweils schon vorher *parallel*, daß diese *Parallelität* in einem sekundären Akt ziemlich barbarischer Nivellierung sozusagen noch gesteigert werden mußte oder sollte? Welche liturgische Grundeinstellung hat derartige *Vereinheitlichung* der Melodien zum Proprium

---

— aus Greg abzuleitendes AR hier eben eine Zerstörung bedeuten müßte. Sicher ist auch der Abstieg *dehch a...* in AR auf *admiramini* nicht ohne ästhetischen Sinn, der auffällige Effekt des Sprungs nach unten auf *aspicientes* in Greg, mit dem die Halbkadenz eingeleitet wird, ist damit aber aufgehoben.

Und warum sollte man Römischen Sängern solche Aufhebung klarer Wirkungen zuordnen wollen? Hinzu kommt natürlich noch die Frage, wann AR solche Ornamentierungen eingeführt haben könnte: Niemand wird behaupten können, a priori zu wissen, daß AR zur Zeit der Notierung von St. Gallen genauso ausgesehen haben muß, wenn diese Inadäquanz des Ausdrucks erlaubt ist, wie zur Zeit der Notierung von AR. Daß eine in Art von AR ausgezierte Fassung der gleichen Kontur in Greg einer entsprechend „reduzierenden“ und effektmäßig in der angedeuteten Art konzentrierenden Weise umgearbeitet worden sein kann, wird jedenfalls als denkbare Hypothese auch durch dieses Beispiel nicht grundsätzlich falsifiziert. Auch hier wird man vor Aufstellen tiefer und endgültiger genetischer Behauptungen vielleicht doch lieber erst einmal die Arten von Unterschieden zwischen beiden Fassungen zu klassifizieren versuchen; ein methodisch kaum unvernünftiger, wenn auch recht mühsamer Weg, etwas schwieriger und stärker spezifisch intelligenzfordernd als einfaches Sammeln einiger Stellen, in denen AR Formeln, Greg aber individuelle Melodien überliefert. Dies ist besonders bei derartig nahestehenden Fassungen der Fall.

fordern können? Hier wäre man gerade für spezifisch Römische Belege, also liturgische Vorschriften doch sehr dankbar. Und fragen darf man vielleicht auch, ob AR nicht auch etwas wie Individualisierungen kennen könnte<sup>116</sup>, auch hier wäre vor Aufstellung von Behauptungen vielleicht doch einmal eine entsprechende vollständige Statistik aufzustellen.

Rational nachweisbar (für eine solche These) wäre vielleicht auch erst einmal auszuschließen, daß nicht etwa Greg dem Grundsatz des Proprium folgend, des jeweils wechselnden Textes, Individualisierung von vorher formelhaft verbundenen Melodien durchgeführt haben könnte, als ganz bewußte Redaktion eines stilistisch wie eben auch in der so viel stärkeren Nutzung von Formeln eintönigen Repertoires, wie es in AR vielleicht näher am „Original“ stehend seinen Ausdruck findet? Schließlich, nicht aus Rom, wohl aber aus dem fränkischen „Norden“ sind ausreichend Zeugnisse zu liturgischen Redaktionen bekannt. Im fränkischen „Norden“ gab es echte Liturgieforscher, nicht in Rom, wenigstens zu Amalars Zeit, dessen entsprechende Hinweise trotz seiner etwas weitgehenden Allegorien völlig rational sind. Sollte es musikhistorisch a priori so unmöglich sein, daß die z. B. in Apels Tabelle zu den Formeln der Gradualia des 1. Tons angegebenen freien Stellen, vor allem in den Responsa, sekundäre Individualisierungen darstellen? Das Grad. *Universi* spielt hier eine interessante Rolle — in AR wie in Greg, wie wäre es, zunächst einmal Tabellen der Formeln auch für AR aufzustellen, wie sie für Greg vorliegen?

Vor derartigen statistischen Aufstellungen dürften Behauptungen wie die einer — angeblichen — Abstammung AR aus Greg vielleicht doch etwas voreilig sein, zudem dürfte doch klar sein, daß einzelne Melodien jeweils eigene Entwicklungen durchgemacht haben können — natürlich nur, wenn man Gregorianik wie AR nicht als breiartige, konturlose, von einer genetischen Revolution musikalischen Hörens in der Neuzeit<sup>117</sup> kündende Ergüsse der Herzen irgendwelcher *chant communities* ansehen will, dagegen spricht aber

---

<sup>116</sup>So könnte man z. B. die nicht ganz seltenen Fälle bewerten wollen, in denen AR „Symmetrien“, die für Greg charakteristisch sind, nicht „nachvollzieht“ — oder wäre es da nicht doch sinnvoller, die These vorauszusetzen, daß hier eben Greg eine ursprünglich „prosaische“ Gestalt, die in AR noch erhalten ist, eben „symmetrisiert“ hat. Für die Aufstellung entsprechender Hypothesen, hier der Ursprünglichkeit von Greg gegenüber der Neuheit von AR bzw. der, angeblichen, direkten Abstammung AR aus Greg, sind offensichtlich etwas umfangreichere Fragestellungen zu bewältigen, als sie die einfache Feststellung einer größeren Formelhaftigkeit von AR bedeutet, die dann noch a priori als jünger zu postulieren wäre.

<sup>117</sup>Nämlich hinsichtlich der Fähigkeit überhaupt zur Bildung musikalischer Gestalten wie Motive, „Symmetrien“ etc. — solche Vorstellungen sind aber Grundlage von Guidos Formtheorie der Melik (dieses Wort ist nicht zu „hoch“ gewählt), also um 1000 geläufig. Musikalische „Symmetrien“ kennt Greg in so hohem Ausmaße, daß man auch hier eine derartige „Revolution“ gerade nicht voraussetzen kann: Schon die *Musica Enchiridis* kennt, trivialerweise, die Verschiebung der gestaltnäßig als gleich vorausgesetzten *neuma*; also wird man diese „Revolution“ als nicht geschehen ansetzen müssen, sollte sich dann aber bewußt sein, daß die niedergeschriebenen melodischen Gestalten von Greg „schon“ in St. Galler Notation so gemeint waren, wie sie die, natürlich noch unvollkommene Notenschrift zu bezeichnen versucht.

der Umstand, daß auch die Komponisten von Greg und AR selbstverständlich musikalische Gestalten bilden konnten, wie die angesprochenen „symmetrischen“ Stellen zu genüge belegen können. Also wird man die überlieferten Melodiegestalten auch ernst nehmen dürfen, ja vielleicht sogar müssen, bleibt doch auch Apologeten der Vagheitslehre nur die Betrachtung eben dieser Überlieferung. Und daß auch der einzelne Ton in Greg kleinstes gestaltunterscheidendes Merkmal sein kann, wird in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, ebenso wie in dem ersten Band zu diesem Beitrag passim gezeigt.

## 2.5 Zur Relation liturgischer und musikalischer Merkmale

Ausweislich der nicht guten Erfahrungen von Amalar mit Römischer Liturgiekenntnis und Liturgieordnung wäre es wohl falsch, sich diese „Urquelle“ liturgisch homogen vorzustellen: Die vereinheitlichende Arbeit an der Liturgie scheint, ebenfalls ausweislich der Quellen, vor allem ein Anliegen Fränkischer Liturgen gewesen zu sein, aus Rom ist jedenfalls keine Parallele zu Amalar und anderen bekannt. Das heißt aber, daß man von *X* bzw. *Ω*, also der ursprünglichen Fassung von Greg und AR, nicht notwendig von vornherein eine liturgisch in jeder Hinsicht feste Ordnung, wie sie dann später selbstverständlich geworden ist, voraussetzen kann, sondern eher eine in verschiedenen liturgischen Anlässen verschiedenen feste Vorgabe (fürs Antiphonar liefert Helisachars „kritischer Bericht“ seiner Tätigkeit nicht den Nachweis einer aus Rom klar empfangenen vollständigen liturgischen Ordnung, warum das für die Messe so absolut anders gewesen sein sollte, wäre erst noch einmal nachzuweisen).

Die von Pfisterer zusammenfassend aufgelisteten liturgischen Unterschiede, *lacunae* und individuellen Ordnungen der beiden Fassungen, *ib.*, S. 119 ff., sind daher nicht als Zeugnisse für die Priorität einer der beiden Fassungen anzusehen, sondern als Hinweis auf einen gewissen Umfang an — liturgischer — „Ungeregeltheit“, ja vielleicht auch Widersprüchlichkeit der Vorlage *X*, die nicht notwendig in jeweils einem einheitlichen Sammelwerk bestanden haben muß; die Frage, ob das Postulat einer strikten liturgischen Ordnung, wie sie in einigen reichsamtlichen Vorschriften des Fränkischen Königs und dann Kaisers explizit formuliert ist, wenn auch nur rahmenhaft allgemein, nicht vielleicht durch Fränkische Vorstellungen wenigstens als Tendenz sehr bestärkt worden ist, dürfte nicht von vornherein als so müßig bewertet werden, daß man derartige literarische Quellen zur Liturgieordnung im Frankenreich als a priori irrelevant betrachtet.

Die bekannten Doppelangaben, zwei Graduale o. ä. für ein Fest, die man kaum als sukzessive oder liturgisch geregelt alternative Möglichkeiten ansehen kann, z. B. könnte man somit wohl als Hinweise auf solche „Ungeregeltheiten“ bzw. eben Widersprüche in den verschiedenen Vorlagen betrachten; hier war eine Entscheidung aufgrund von Vorlagen nicht möglich — genau solche Probleme muß auch Amalar gehabt haben, wenn er

auch und in Rom unlösbare Unklarheiten hinsichtlich zahlreicher liturgischer Regeln feststellen mußte: Amalar fragt in Rom, da fragt offenbar niemand; jedenfalls ist kein Römer bekannt, der sich um existierende *lacunae* oder Widersprüche Gedanken gemacht hätte. Wenn Pfisterer bemerkt, ib., S. 120, *Wie auch immer man die Entstehung von Dubletten erklären will, lässt sich diese Situation am einfachsten so deuten, dass die Dublette am Anfang der uns erreichbaren Überlieferungsgeschichte steht, die einzelnen Traditionszweige in unterschiedlicher Weise den Normalzustand (ein Stück pro Funktion) hergestellt haben.* ..., so bleibt natürlich die Frage, was denn damit *erklärt* wird, denn die Behauptung, daß die *Dublette am Anfang der uns erreichbaren Überlieferungsgeschichte steht*, ist kaum eine Begründung dafür, daß es solche Doppelangaben gibt, zumal die Fränkischen Liturgiesystematiker auch regional verschiedene Überlieferungen quasi als jeweilige (scheinbare) Alternativen, eben als Doubletten notiert haben können, als liturgiewissenschaftliche Registrierungen von verschiedenen *usus*, die ihnen jeweils bekannt geworden sind — dürfen die *Sextuplex*-Hss. im Sinne ihrer Verfasser bzw. Auftragsgeber nur praktische Gesangbücher (natürlich ohne Neumen), nicht aber auch liturgiewissenschaftliche Dokumente gewesen sein?

Auch wenn man solche Frage nicht sieht, bedeutet das nicht ihre Nichtexistenz — darf man nicht Amalars Intention auch auf andere Autoren übertragen, d. h. eben gewisse liturgiesystematische Interessen auch bei den Autoren/Schreibern der *Sextuplex*-Hss. voraussetzen dürfen? Die waren nämlich Franken, nicht Römer. Die *Dubletten* wären dann nicht ein Anfang, ein Grund, sondern ein Hinweis darauf, daß die betreffenden Autoren für die betreffenden liturgischen Stellen keine eindeutige Vorgabe bzw. eben verschiedene Möglichkeiten gefunden haben, und, als echte Fränkische, d. h. wissenschaftlich systematische Liturgen damit beide Möglichkeiten angegeben haben, denn, wie gesagt, daß solche Doppelangaben immer auch sukzessive Ausführung bedeutet haben sollte, müßte Pfisterer erst noch nachweisen — daß der *Normalzustand (ein Stück pro Funktion)*, also ein Gattungsvertreter als Lied nach der Lesung o. ä., früher kein *Normalzustand* gewesen sei, weist Pfisterer jedenfalls nicht nach. Das Gleiche mag für *lacunae* gelten: Da war gar keine, klare, Vorgabe.

Daß sich die beiden Fassungen dann entwickelt haben, teils unter gegenseitiger Beeinflussung, teils selbständig, ist schon angesichts der späten Bezeugung der Altrömischen Fassung trivial — was würde man wohl sagen können, wenn nur Leipzig und noch zwei andere Hss. der gleichen Zeit von Greg Zeugnis ablegten? Insofern erscheint es auch als trivial, daß die so viel ältere und reichere Überlieferung von Greg zunächst ausschließlich im Rahmen der Fränkischen Kultur auch ältere Züge enthalten kann als die späte Überlieferung von AR, zumal die Fränkischen Liturgen systematisch vorgegangen sind und alles Erreichbare registriert haben; und daß auch hier noch Diskrepanzen bleiben, zeigt z. B. der vierte Adventsonntag. Daß damit aber auch die Melodien in oder von Greg durchweg ältere Fassungen, ja die Urfassung selbst repräsentieren müßten, kann so wohl nicht geschlossen werden

Man sollte auch nicht übersehen, daß, wie noch die *Commemoratio brevis* belegt, auch

Greg erhebliche Vereinheitlichungen erfahren haben muß, selbst in so rein musikalischen Erscheinungen wie den Psalmodieformeln — da scheint es vor Anfang der uns greifbaren Überlieferung noch erheblich größere Mannigfaltigkeit gegeben zu haben, die nur bei einigen Theoretikern noch zu ahnen ist. Wenn dann AR so viel später notiert worden ist — und selbst Pfisterer scheint es nicht gelungen zu sein, adiastematische Neumenzeugnisse von AR beizubringen (vgl. dazu Anm. 29 auf Seite 296) —, ist trivialerweise eine größere Homogenität in AR zu erwarten, nebst der Überlieferung von Eigenheiten. Zur relativen Datierung einer genetischen Relation beider Fassungen reicht das nicht aus.

Was allerdings von größerem Interesse für die Frage nach der Relation der Musik ist, ergibt sich aus der Frage, ob solche „Unklarheiten“ auch für die Melodien gegolten haben könnten, oder ob hier nicht ein wesentlicher Unterschied der beiden „Medien“, liturgischer Text nebst seiner Ordnung und Melodie des betreffenden Textes vorauszusetzen ist. Will man nicht der *oral tradition* „Dogmatik“ folgen und irgendwelche Dauervarianten voraussetzen, ist klar, daß für den Sänger die liturgische Ordnung weitgehend irrelevant war, denn er mußte — dies lassen auch die Ausführungen von Helisachar erkennen — eben die passenden Melodien zu den Texten kennen; sicher konnte man auch hier das Kirchenjahr als Gedächtnishilfe einsetzen, wie auch immer, nur ohne Wissen der spezifischen Melodien, ohne die Fähigkeit, für neue Texte adäquate Melodien zu adaptieren oder auch neu zu erfinden, oder auch beides, war die entsprechende Leistung eines *cantor* nicht zu erbringen.

Hier dürfte also ein grundsätzlicher Unterschied bestanden haben, abgesehen natürlich von der Situation, in der eine Personalunion zwischen Liturgen und *cantor* bestand, wie sie für Helisachar übrigens nicht selbstverständlich ist (er geht auf die *cantus magistri* nur als sonst uninteressante Dienstleister ein, er selbst versteht von der Musik nichts, was er für mitteilenswert hielt, die liturgische Musik ist offensichtlich für ihn noch keine durch *ars musica* auch literarisch fixierbare Erscheinung der Liturgie): Die Liturgie konnte „vage“ — Achtung! hier stehen Anführungszeichen! — Stellen enthalten, Unklarheiten die in Rom offenbar nicht entscheidbar oder entschieden waren, die Melodien aber mußten feste Gestalt haben, ob Doppelangaben oder nicht.

‘Vielleicht kann man daher sogar die so erstaunliche Verwandtschaft der betreffenden Melodien in der Altrömischen und Gregorianischen Fassung erklären: Nicht das Vorkommen verschiedener Formeln und Wendungen scheint hier so wesentlich zu sein, als vielmehr die Übereinstimmung des Gerüsts, der tonräumlichen Gesamtanlage, die dann stilspezifisch und bewußt gestaltet werden konnte. Merkwürdig ist doch auch, daß es für liturgisch identische Lieder auch einmal nicht vergleichbare, also verschiedene Melodien in AR und Greg gibt. Wer weiß, wann und wie Diskrepanzen der liturgischen Anwendung von Liedern dann entstanden sind — aus den Augen zu verlieren, daß AR erst so spät notiert wurde, dürfte keine methodisch sinnvolle a priori Entscheidung darstellen.

Ein hübsches solches Beispiel für die eigentlich triviale Verschiedenheit sozusagen der Erscheinung der Kategorie ursprüngliche Unbestimmtheit in liturgischer und musikalischer Hinsicht belegt Pfisterer, *ib.*, S. 122 f., mit dem Hinweis auf Unterschiede zwischen

liturgischen Liedtexten im Raum der Petersfesten. Von besonderem Interesse sind dabei Unterschiede, die in nur einem einzigen Gesangstext des betreffenden *proprium* bestehen; in *propria*, die sonst, also bis auf dieses eine Lied aber identisch sind. Im Gegensatz zu Festen, bei denen alle Eigenlieder verschieden sind, kann man hier als Erklärung kaum auf potentielle *Leerstellen* in der anzunehmenden Vorlage verweisen, es handelt sich um bewußt getroffene Entscheidungen für einen bestimmten Text, wobei immer die Frage bleibt, wann das geschehen ist — daß die Melodien davon betroffen seien, ist jedenfalls im Allgemeinen nicht gegeben: Solche Unterschiede betreffen also letztlich nur den Liedtext, die Melodien sind gegeben oder, wenn für den jeweiligen Liturgen nötig, neu zu adaptieren oder zu komponieren.

Wenn gleichzeitig die Melodien der unterschiedlichen jeweils einzelnen Eigenlieder, wie im Fall von *Natale S. Petri* die Introitus *Nunc scio* bzw., AR, *Mihi autem*, in beiden Repertoires an verschiedenen Stellen auftreten, also „nur“ musikalisch gemeinsam sind, nicht vom liturgischen Ort, wird deutlich, daß man eventuelle Folgerungen hinsichtlich genetischer Aussagen von liturgischen Unterschieden nicht so einfach auf die Melodien übertragen kann.

Musikalische Gründe für die Unterschiedlichkeit nur der Introitus in den beiden Versionen dieses Festes wird man nicht finden können, es bleibt, will man nicht einfach konstatieren, was sicher sehr nützlich ist, nach Gründen zu suchen. Und da fällt auf, daß die Unterschiede hinsichtlich der Nutzung der beiden Introitus weiter gehen, als dies die Angaben von Pfisterer erkennen lassen.

Z. B. kann man einmal danach fragen, was die Tropen zur Verteilung zu sagen haben, nämlich zur Verteilung von Int. *Nunc scio vere* auf *Natale S. Petri* in Greg, Int. *Mihi autem* in AR<sup>118</sup>. Da stellt man fest, daß die von G. Weiß, *MMM* III, S. 153 ff., herausgegebenen Tropen meist eindeutig auf den hl. Andreas bezogen sind, bzw. keine Hinweise auf St. Petrus erkennen lassen — natürlich sind die Texte häufig so allgemein, daß sie fast nur „geistlich“ sind. AR dagegen verwendet den Int. *Mihi autem* sowohl für Andreas als auch für Petrus (an der genannten liturgischen Stelle). Wenn also Greg Andreas und Petrus deutlich trennt, und zwar im Introitus, AR aber beide gleich behandelt, liegt die

<sup>118</sup>**Zu den Int. *Mihi autem* und *Nunc scio vere*** Um einem allfallsigen Leser — aber, welcher Musikwissenschaftler sollte sich mit derartigen Quisquilien befassen, das läßt doch schon das Wissenschaftsverständnis dieser Disziplin nicht zu — eine bequeme Möglichkeit zu geben, die erwähnten Introitus in beiden Fassungen zu lesen, also nicht auf Turcos vorbildliche Arbeit sofort zurückgreifen zu müssen, sei hier der Int. *Mihi autem* zitiert; seine Bedeutung für die Bestimmung der (strukturellen) Relation beider Fassungen liegt in der weitgehenden Gleichheit der Melodien, die „nur“, erwartungsgemäß, in AR wesentlich ausgezierter erscheint — ein charakteristisches Beispiel dafür ist z. B. der Unterschied der Melodien auf *amici tui* in der 2. Zeile des Zitats: AR bringt eine der üblichen „rollierenden“ Floskeln, Greg kennt nur den einzelnen Ton (in Metz *kurz*, in St. Gallen *lang*, allerdings mit hinzugesetztem Buchstaben *c*, so daß in St. Gallen wohl die Notation mit *tractulus* nur von der Anfangsstellung bestimmt gewesen sein könnte — jedenfalls wird das „Ornament“ in AR nicht von einem *langen* Ton in Greg „unterstützt“):

AR  
Greg

Mi- hi au-tem ni- mis ho- no-ra- ti sunt

AR  
Greg

a- mi- ci tu- i, De- us:

AR  
Greg

ni- mis con-for-ta-tus est prin- ci- pa- tus

AR  
Greg

e- o- rum.

Die erste Zeile ist in AR stärker ausgeziert als in Greg, das sozusagen ein Gerüst bietet. Typisch ist hier etwa die charakteristische Wendung in Greg auf *nimis* gegenüber der skalischen Ornamentierung von AR, die Anlage ist identisch; allerdings fällt hier ein Unterschied auf, die Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen ist für Greg charakteristisch: Der Höchstton *e* erscheint in Greg nur einmal, in AR dagegen dreimal, und zwar bereits auf *nimis*. Daß damit der Effekt aufgehoben wird, den die Ökonomie in Greg bedeutet, liegt auf der Hand. Greg gliedert auch deutlicher, wenn nach dem Abstieg auf *nimis* eine initiale Wendung durch Tonrepetition die zwei Teile des Satzes verdeutlicht (natürlich kann man die Bildung insgesamt, in beiden Fassungen bzw. das Gerüst, im Sinne einer Halbkadenz interpretieren, daß also vor dem Halbschluß auf Hochton ein, hier etwas weit ausgeführter Abstieg steht). Unterschiedlich ist auch die Verteilung

des Tiefsttons, *C*, des Subtons der Tonika: Greg beginnt mit Tonika, AR erreicht den Ton erst auf *Mihi autem* — eine solche „Verschiebung“ läßt sich nicht einfach als Ornamentierung beschreiben (und die Haltung des *oral tradition* Adepten einzunehmen verbietet die Überlieferung — so unbequem diese auch ist).

Man kann den Verlauf von AR sinnvoll erleben: *D DE C F ...*, also erster Aufstieg von der Tonika zur Sekund, dann mit „Ausholen“ nach unten folgt kontrastierend hervorgehoben der Sprung nach *F*. Greg verzichtet auf diesen Effekt setzt initial mit *C* ein. Betrachtet man andere Int. der gleichen Tonart in AR, findet man, daß hier, in gewissen Varianten, ein Typus vorliegt, der die Wendung *DECD ...* durchführt, wie z. B. die Int. *Terribilis*, *Veni et ostende*, *Multe tribulationes*, *Letetur cor*; natürlich gibt es auch Anfänge in AR mit *C*, wie *Dominus illuminatio*, *Dominus fortitudo* u. a. Greg singt dagegen meistens in deutlicher Ausprägung des plagalen Charakters zu Anfang nicht „nur“ *C*, sondern *A*, wie etwa die Int. *Terribilis* oder *Veni et ostende* und *Dominus fortitudo*, *Dominus illuminatio*. Seltener sind in Greg die Int. der 2. Tonart, die mit *D* beginnen, wie z. B. *Dominus dixit*. Hier liegt also ein deutlicher Unterschied beider Versionen, denn den Tiefstton *A*, insbesondere zu Anfang, findet man in den entsprechenden Melodien des 2. Tons der Int. in AR nicht. Man wird kaum umhin kommen, diese dezidierte „Vertiefung“ zu Anfang der betreffenden Melodien nur in Greg als bewußte „Plagalisierung“ anzusehen — sicher ein sekundärer, von der Definition der Tonart abzuleitender Akt. Denn, daß die Römischen *cantores* bei einer angeblichen Rezeption von Greg bzw. der in Greg, angeblich, identisch erhaltenen Urfassung des Chorals genau dieses Merkmal ausgelassen hätten, erscheint doch wohl etwas abenteuerlich — vielleicht haben solche tiefen Töne die angeblichen germanischen Saufgurgeln, wie sie der invektive Diakon erfunden hat, generiert, wogegen die feinen römischen Sängerkehlen zu tiefen Tönen unfähig waren? Man wird Derartiges wohl nicht annehmen wollen.

Im Gegensatz zu diesen Int. ist der hier zitierte auch in Greg mit dem Tiefstton *C* zufrieden — die Melodien sind individuell: Denn, warum kennt gerade dieser Int. nicht den für Greg sonst so häufigen Anfang mit *A*! Offensichtlich sind Melodien, vor allem in Greg individuelle Gestaltungen, und warum sollten bzw. dürfen sie dies nicht sein?

Natürlich ist eine Entscheidung, ob der Anfang mit *C* in Greg oder das Hinauszögern dieses Tiefsttons in AR (im Rahmen eines da üblichen, von Greg nicht verwandten Gerüsts) jeweils sekundär zu einer ursprünglichen Fassung zu setzen sein sollte, ausgeschlossen. Undenkbar ist aber nicht, daß Greg hier aus tonalen Gründen die Tonika betont, eben durch Anfang mit ihrem Subton — zu Lasten des Effekts von AR. Es bliebe für eine solche, offenbar doch noch nicht zu führende Diskussion die Frage, ob Ornamentierung wie in AR notwendig ein sekundärer Akt sein muß, oder ob Greg reduziert haben könnte, hier mit einem klaren Effekt: Der Einschnitt wird als korrespondierender Quartsprung, ... *GD DG ...* in Greg besonders markant gestaltet. Auch AR macht hier einen deutlichen melodischen Kontrast, nämlich Quintsprung, allerdings mit der Folge, daß der Höchstton mehrfach erscheint, und ohne Tonrepetition.

Fragen könnte man auch, wenn man das will, ob eine Reduktion des Anfangsmelismas in AR auf einen einzigen „syllabischen“ Ton denkbar ist (auf *amici*) — ohne, daß man hier (bereits) eine Antwort geben könnte; zu beachten wäre allerdings, daß derartige „rollierende“ Floskeln in Greg deutlich weniger oft auftreten als in AR; warum sollten oder dürfen hier stilistische Vorstellungen

von Greg nicht zu entsprechenden, sekundären, Eingriffen geführt haben — die Antwort, daß die fränkischen *cantores* dazu zu dumm gewesen sein müßten, dürfte an Unbrauchbarkeit leiden.

Was folgt, ist identisch — die Akzentbeachtung auf *amici* nur in Greg kann als „läßliche“ Variante angesehen werden. Schwieriger zu beurteilen ist die anschließende Entwicklung: AR nutzt, sinnvoll, *tui Deus*, für den höchsten Ton. Greg dagegen beginnt hier geradezu dezidiert die Kadenzwendung, was mit Quartsprung, *GD*, zusammen mit dem „falschen“ Höchstton auf *tui* weniger natürlich wirkt als die Melodie in AR: Da wird *F* schon auf *tui* erreicht, wogegen eben *tui* nach unten geht. Wieder ist die Verteilung der, identischen, Höchsthöne auffällig: AR singt nach dem Ziermelisma auf *amici* — deutlicher „Verstoß“ gegen die Regel einer Akzentbeachtung — in mehreren Bögen *DF*, *CDF*, *DGC*, *DFC*, Greg dagegen steigt erst auf *tui* zum Rezitationston, erreicht noch durch *oriscus* den Höchstton auf letzter, unbetonter Silbe, und bleibt dann auf dem Tiefton *C* der Halbkadenz.

Hat AR hier durch Ornamentierung geglättet, oder hat Greg hier die Konturen geschärft und verändert? Und warum zieht Greg das Erreichen des Höchsttons so nach vorne? Immerhin wird dadurch das Schlußwort des Abschnitts deutlich zur Kadenz — es handelt sich um die Hälfte des Satzes/Versus. Hier ist jedenfalls der Unterschied beider Fassungen nicht einfach auf stärkere oder geringere Ornamentierung zurückzuführen; hier liegen verschiedene Konzepte vor.

Im Gegensatz zu diesen in den genannten Merkmalen „problematischen“ Zeilen sind die folgenden durchweg auf das Prinzip größerer Ornamentierung von AR, bei gleichem Gerüst, zu beziehen — die Ornamentierung von *nimis*, also der Gegensatz von trillerartiger Linie und *tristropa* weist auf eine, in AR vielleicht sekundär nicht mehr geläufige ornamentale Funktion eben des vom *strophicus* Gemeinten. Der, zur Steigerung des melodischen Aufwands genutzte Akzent *principatus*, also das Prinzip, den Akzent auch durch vorangehende Tieflage zu gestalten, ist in beiden Versionen gleich angelegt — Greg macht den Kontrast aber besonders deutlich, AR verwischt ihn durch das Melisma auf *principatus*. Die letzte Zeile nutzt in beiden Versionen den Akzent zur Erzielung melodischer Beweglichkeit. Bemerkenswert ist aber zum Schluß, daß hier Greg aufwendiger gestaltet, d. h. offenbar doch den Ton auf der *finalis* betonen will.

Viele Stellen kann man auf einen Unterschied hinsichtlich stärkerer Ornamentierung von AR zurückführen, ersichtlich gelingt das aber nicht für alle, so daß man selbst bei so besonders deutlich auf das gemeinsame Gerüst oder die gemeinsame Vorgabe weisenden Melodieversionen nicht einfach die Urfassung z. B. durch gemeinsame Reduktion rekonstruieren kann; es gibt Unterschiede, die auf verschiedene Redaktionen hinweisen, auf jeweils eigene Entscheidungen — dabei die Möglichkeit ausschließen zu wollen, daß Greg die Kontur durch Entornamentalisierung markanter gestaltet haben könnte, daß also AR nicht einfach eine ornamentierte Version von Greg ist, scheint ohne a priori Wissen jedenfalls nicht möglich.

Der zweite erwähnte Introitus, *Nunc scio vere* bietet im Gegensatz zum erstzitierten bei grundsätzlicher Parallelität beider Fassungen doch mehr an Verschiedenheit, die eine sozusagen gegenseitige Ableitung, in welcher Richtung auch immer, nicht gerade leicht erklärbar macht. Warum etwa sollte Greg bzw. die, angeblich in Greg repräsentierte Urfassung, von einem rezipierend redigierenden AR eigentlich zu Anfang so umgestaltet worden sein, wo Greg auf *Nunc* eine charakteristische Gestalt komponiert? Charakteristisch ist sie wegen des Erreichens der Tonika,

Folgerung nahe, daß Greg mit seiner Differenzierung eben eine solche Differenzierung beabsichtigt hat, also eine liturgisch textlich deutlichere Absetzung der beiden Heiligen

wogegen AR, wie nicht selten, gleich in der Lage der *tuba* beginnt — könnte, insbesondere angesichts der Art dieses initialen Melismas in Greg, ein echtes „Ansteuern“ des Zieltons, der Tonika, ein redaktioneller Eingriff von oder in Greg hier ausgeschlossen werden, insbesondere angesichts zahlreicher Parallelen? Wenn man bereit ist, die Melodie als Ganzes in Betracht zu ziehen, auch wenn es eigenen Thesen Mühe bereiten könnte, so wird man feststellen, daß nur Greg diesen Anfang wiederholt, genau da, wo der Komponist offenbar sozusagen die Versmitte gesehen hat; daß dies der Fall ist, wird dadurch bestärkt, daß der Komponist davor, auf *Herodis* die gleiche Schlußwendung setzt wie bei der Hauptkadenz auf *Judaeorum* (SemantikerInnen mögen daraus einen vom Komponisten intendierten Hinweis nehmen, daß Herodes zu dem vom Schlußwort bezeichneten Volk gehört). Verf. sieht hier klare Nutzung des Prinzips gleicher melischer Gestalt zur Gesamtformbildung — wenn diese „*Parallelenangleichung*“ nur in Greg begegnet, obwohl AR auf *Herodis* eine nicht weit von Greg entfernte Melodie setzt, wogegen der Gesamtschluß in AR eine der üblichen Floskeln bringt, wird man sich wohl nicht zu weit in unwahrscheinliche Hypothesen verirren, wenn man diese musikalische „Reim“bildung als sekundären kompositorischen Akt einer in Greg erfolgten Redaktion sieht. Denn warum sollte AR bei, angeblicher, Abstammung von Greg, ausgerechnet dieses Merkmal der Gesamtformbildung so trostlos ausmerzen?

Von Interesse ist auch, daß es in dieser Melodie ebenfalls Verschiebungen von Höchsttönen gibt: In der ersten Zeile erreicht AR bereits auf *vere* den Höchstton, den Greg erst zum Schluß erreicht, auf *misit* (daß einfach eine, versehentliche, Verschiebung des *torculus* vorläge, wird durch den jeweiligen Anschluß unwahrscheinlich). Greg komponiert die erste Zeile folgerichtig mit Initium, Rezitation mit Akzentbeachtung, Rezitation auf höherem Ton und Schluß auf Rezitationston (nur *Dominus* erhält durch das Bezeichnete des *trigons acc* eine Akzentbeachtung). Man kann diese Disposition in Bezug auf den tieferen, initialen Anfang von Greg interpretieren, wogegen AR auf *tuba* beginnend — und als Anfangszeichen ist eine initiale Wendung eigentlich überflüssig, sozusagen reine Musik — einen Abstieg mit folgender initialer Wendung (ambitusmäßig identisch mit dem ersten „Initium“, *Ga cc*) nach *vere* setzt, korrekt in Bezug auf die Syntax. Welche Fassung hier ästhetisch die bessere, gar ursprüngliche sein könnte, ist nicht zu sagen. Zu bemerken ist allerdings, daß Greg hier das Prinzip von Initium + Rezitation konsequent durchführt, und auch die eigentliche Halbkadenz auf *Angelum suum*, der Abstieg zur Tonika, wirkt in Greg natürlich besonders auffällig, nachdem vorher durchgehend die hohe Lage eingehalten wurde: Eine gewisse Systematik im Umgang mit der tonräumlichen Disposition wird man Greg also nicht absprechen können:

AR

Greg

Nunc sci- o ve- re, qui- a mi- sit Do- mi- nus

AR

Greg

suum

An-ge-lum su-um

AR

Greg

et e-ri-pu-it me de ma-nu He-ro-dis,

AR

Greg

et de om-ni ex-spe-cta-ti-o-ne

AR

Greg

ple-bis Iu-dae-o-rum.

Die zweite Zeile des Zitats, die erste Binnenkadenz, kann man in Greg als Rezitation mit weitreichender Ausnutzung des Akzents sehen: Nach dem Akzent wird die folgende Silbe tief vertont, gleichzeitig melismatisch, *Angelus* lautet die Betonung. Danach folgt in zwei Terzsprüngen effektiv betont der kadenzielle Abstieg. Gerade die Verwendung des „neuen“ Höchsttons *b* in Greg macht die tonräumliche Bewegung dieses Abschnitts besonders erlebbar. So deutlich geht AR nicht vor (ob man den Schluß auf *F* als Durchgang oder tonal andere Disposition charakterisieren muß, ist kaum entscheidbar, es könnte eine, für AR nicht untypische, „Überspielung“ der Kadenz vorliegen — die aber, in jedem Fall, dem Stil von Greg widerspricht). Greg disponiert, in Nutzung der Betonung, auf *Angelus* sozusagen eine Vorbereitung des Abstiegs, der somit in zwei „Anläufen“ geschieht, AR rezitiert auf *G*, um dann, im typischen „Gegenbewegung“skontast,

den Abstieg, wie Greg, vom (neuen) Höchstton durchzuführen, diatonisch und damit nicht so wirkungsvoll wie die Sprünge in Greg. Das könnte man auf eine sekundäre Ornamentierung in AR zurückführen wollen (bei Voraussetzung einer, angeblichen, Abstammung AR aus Greg), der Effekt des Abstiegs von Greg wird dadurch aufgehoben — und warum sollte man den *cantores* in Rom derartigen musikalisch ästhetischen Unverstand zuordnen?

Die dritte Zeile des Zitats unterscheidet sich wieder durch „Verschiebung“ des Höchsttons, AR setzt ihn „korrekt“ im Rahmen eines normalen Rezitativs mit initialer Wendung auf die Betonung ... *eripuit me*. Greg ist hier einmal die melismatische Version, charakterisiert dadurch, daß der Aufstieg *E – b* recht schnell erfolgt, der initiale Aufstieg wird einmal durch tiefe Lage der Anfangsrezitation gegenüber AR verzögert, und durch das „Vorziehen“ des Höchsttons auf die „falsche“ Silbe ... *eripuit* natürlich effektvoller, eben als Aufstieg. Die anschließende Rezitation bleibt wie in AR wesentlich auf *a*, allerdings bleibt Greg in tieferer Lage auf *G* — man könnte, in Greg, sogar Rezitation auf *G* annehmen, verlassen nur des Akzents *de manu* wegen: Der Aufstieg zum Höchstton wird in Greg sozusagen zu Anfang konzentriert.

Beide Fassungen haben nach *manu* einen kleinen Einschnitt; man wird hier im Gegensatz zum Anfang nicht von wesentlichen Verschiedenheiten sprechen können. Die vierte Zeile des Zitats beginnt in AR diesmal mit Initium vom Tiefstton aus — vielleicht ein Grund für die in Greg, nicht in AR, zu beobachtende musikalische „Assonanz“bildung. AR rezitiert in hoher Lage, die Nutzung einer Floskel zum Schluß führt dazu, daß der Höchstton viermal, in Greg nur dreimal (modulo *bivirga*) erklingt. Greg dagegen zeigt, daß *G* tatsächlich Rezitationston sein kann, dieser wird so dezidiert beibehalten, daß der (beiden Fassungen eigene) Sprung *G c* wesentlich effektvoller als in AR erscheint. Natürlich wird man nicht mit Sicherheit sagen können, welche Fassung hier ursprünglich ist, klar ist dagegen, daß Greg den Spitzenton so heraushebt, sowohl sein Erreichen als auch sein Verlassen, daß sein Auftreten in Greg wesentlich auffälliger ist als in AR. Daß aber eine tonräumliche Reduktion einer AR näher stehenden Fassung durch Greg a priori ausgeschlossen werden könnte, erscheint nicht als plausible Annahme: Z. B. erscheinen die trivialen Floskeln am Schluß von *expectatione* in AR nicht mit dem Stil von Greg vereinbar — und daß Greg und AR verschiedene Stile haben, dürfte unbestreitbar sein.

Die letzte Zeile ist in Greg einmal durch umfangreichere Melismatik, gerade zu Anfang bestimmt, im Ganzen durch Betonung tiefer Lage: Der lokale Höchstton, *a*, erscheint in Greg nur jeweils als Ausgangspunkt des Abstiegs zur Kadenz — und das Erreichen des Subtons der Tonika *D* auf *plebis* kann nur als Beispiel des für Greg so häufigen *ouvert/clos*-Prinzips gewertet werden: Das Anfangsmelisma, in Greg, betont die „umgebende“ Terz der Tonika, *F – D*, so deutlich, daß man hier mit einiger Plausibilität eine bewußte kompositorische Entscheidung sozusagen gegen die in AR repräsentierte Normalität sehen kann. Warum ein, angeblich, aus Greg abzuleitendes AR auf diese ästhetisch wirkungsvolle Diposition verzichtet haben sollte, wäre jedenfalls unerfindlich.

Erwartungsgemäß lassen die beiden Melodien in der Relation ihrer jeweiligen Versionen natürlich kein Merkmal erkennen, das einen Bezug zu ihrer liturgisch jeweils verschiedenen „Lokalisierung“ haben könnte — einfach auf die Betrachtung der Melodieformen zu verzichten, um vereinzelte, außermusikalische Merkmale musikgeschichtlich nutzbar machen zu wollen, scheint auch hier nicht der adäquate methodische Ansatz zu sein: Die Melodieversionen unterscheiden sich hinsichtlich

gerade zum Anfang — die Tropen für *Nunc scio vere* sind durchweg, wieder mit den Ausnahmen sehr großer Allgemeinheit, auf Petrus bezogen, so daß auch in dieser Tradition die Differenzierung ganz klar ist.

Natürlich kann man die Tropen nicht mit Sicherheit als Zeugnisse der liturgischen Ordnungsvorstellungen um 800 ansehen, sie bekräftigen aber die Gregorianische Tradition. Hier erscheint damit die Annahme plausibel, daß die Gregorianische/Fränkische Version auch liturgisch eine spätere, differenzierende Tradition wiedergibt, denn es lassen sich Gründe anführen, die die Differenzierung erklären können. Dem Argument gegenüber, daß solche Differenzierungen spätere Erscheinungen sein dürften, erscheint die Annahme einer sekundären Aufhebung von einmal existierenden Unterschieden weniger wahrscheinlich, natürlich auch nicht beweisbar. Man wird eben beide Fassungen als eigener Entscheidungen für fähig halten, die sie jeweils an verschiedenen Stellen in verschieden großen Abstand zur hypothetisch vorauszusetzenden gemeinsamen „Urquelle“ erscheinen lassen (es sei denn, man hat das a priori Wissen, daß einmal Differenzierungen und Individualisierungen in der Musik als sekundäre Akte ausgeschlossen sein müssen, zum anderen müßte man ebenso a priori wissen, daß Fränkische Liturgen unfähig waren zu eigenen Entscheidungen; beidem widerspricht aber die musikhistorische Wirklichkeit).

Läßt sich ein solcher Grund gerade für den Introitus finden, so dürfte dies bei anderen Gattungen wie dem Graduale weniger leicht sein. Das von Pfisterer, *ib.*, S. 122, angegebene Beispiel der *Vigilia SS. Petri et Pauli* weist in den beiden Fassungen einen liturgischen Unterschied der Eigenlieder nur beim Graduale auf. AR verwendet hier das Grad. *Nimis honorati*, das noch verwendet wird in der *Vigilia Simonis et Judae*, wogegen das Grad. *In omnem terram* in AR zur *Octava Apost.* und am Sonntag für Simon und Juda Verwendung findet. Greg dagegen verwendet sowohl für die *Vigilia SS. Petri et Pauli* als auch für die *Vigilia St. Andreae* das Grad *In omnem terram*; eine partielle Übereinstimmung mit AR wie auch eine partielle Differenz. Für die *Vigilia SS. Simonis et Judae* verwendet Greg dagegen das Grad. *Iudica*, so daß hier wieder ein Unterschied besteht. Die Differenzierung „zwischen“ Andreas und Peter ist hier also in Greg „aufgehoben“ — beide Grad. sind übrigens nicht in alle *Sextuplex*-Hss. aufgenommen, *Rheinau* kennt sie nicht, was vielleicht auch nicht ganz ohne Interesse sein dürfte, insbesondere für eine systematische Betrachtung: Hier ginge es z. B. um die Rubrik *Liederverteilung nach den Sextuplex Hss.*

Aus diesen Unterschieden einen Schluß auf eine genetische Ursprünglichkeit bzw. jeweils größere Nähe zur „Urfassung“ X erschließen zu wollen, dürfte ersichtlich unmöglich sein: Man muß hier die Möglichkeit spezifischer Lösungen annehmen, und zwar für Feste, der Relationen der jeweiligen Fassungen von anderen Melodien nicht, lassen keine Sonderstellung zu den Melodien erkennen, deren Texte in beiden Fassungen liturgisch identisch gesetzt sind — und warum sollten nicht in beiden Fassungen gelegentlich liturgische „Sonderbesetzungen“ gegebener Lieder, nebst ihren Melodien, erfolgt sein können? Selbst wenn die liturgische Lokalisierung der Int. in AR sekundär sein sollte, sagt das nichts über die Relation der jeweiligen Melodieversionen.

die in den Rahmen von *Commune* gehören. Hier sind offensichtlich Entscheidungen gefällt worden, deren Gründe man vielleicht doch zu erfassen suchen kann, wenn man etwa nach den textlichen Bezügen fragt. Wenn die Liedtexte in *Rheinau* gefehlt haben sollten, sind sie eben freier einsetzbar als älter gegebene Texte. Genetisches läßt sich daraus nicht ableiten.

Vergleicht man noch die Melodien, was zu einer als *Systematik* gekennzeichneten Untersuchung gehört, so findet man die übliche Gleichheit des Gerüsts mit den ebenfalls üblichen Unterschieden, z. B. die mangelhafte Akzentbeachtung in AR, wenn z. B. in Greg *amici* auf dem Akzent Hochtön wie Melisma aufweisen, in AR dies aber auf *ci* geschieht, ohne, daß hier ein interpunktionsmäßiges Schlußmelisma sinnvoll wäre, gehört das in die bekannten Unterschiedlichkeiten, die immer die Frage aufgeben, handelt es sich bei Greg um etwas wie Normalisierungen oder bei AR um eine Verwilderung. Warum? Wenn man nur das Prinzip aufstellt, daß bei Melismen außerhalb der Klasse von Interpunktionsjubili, sowie Hochtönen der Akzent beachtet werden soll, so kann man die Gregorianische Stilik als *normal* in dem Sinne bezeichnen, daß hier grammatische Vorgaben beachtet bzw. genutzt werden (diese musikalische Akzentnutzung ist kein irrationaler, automatischer Akt, sondern rationale Entscheidung) — denn die einfache Voraussetzung, daß die Komponisten oder Redaktoren der Gregorianischen Fassung oder ihrer Vorgabe die Funktion des meist expiratorischen Wortakzents der deutschen Sprache (bereits) gekannt hätten, wäre nicht beweisbar; die Aussage der Grammatik zum Akzent ist, wenigstens was den Hochtön anbelangt, hinsichtlich der *περισπωμένη*, also des *circumflexus*, auch ansatzweise der Melismatik eindeutig. Und, daß die Fränkischen *magistri cantilenae* lateinische Grammatik gelernt haben, auch so „nebensächliche“ Gebiete wie die Akzente, das ergibt sich aus der Erfindung einer Neumenschrift recht klar (da gibt es ein „fränkisches“ Gedicht, das recht genau zeigt, wie man am fränkischen Hofe, nicht etwa in Rom, Grammatik, Metrik und andere Dinge gelernt hat, im Frankenreich, nicht in Rom).

Bleibt noch die Frage, was denn die Funktion des deutschen Akzents, wenigstens in früherr Sprachverwendung war: Das läßt sich an einem Beispiel illustrieren: Will man betonen, daß die Welt eine Einheit bildet, daß es sich letztlich trotz aller Kulturverschiedenheit um Eines handelt, so betont man z. B. es geht um die *éine Welt*, wer dagegen sagen will, daß man nicht den Mond meint, so kann man ja betonen, es geht hier um *eine Wél*t unter der Voraussetzung, daß es noch viele andere geben kann. Oder, um das große Problem an einem anderen Beispiel zu erläutern: Man will sagen, daß hier *alle Parteien an éinem Strick ziehen* müssen, daß es also darum geht, daß in der betreffenden Sache alle das Gleiche, das Eine wollen, dann betont man eben *éin*; will man dagegen betonen, daß alle an einem Strick, nicht etwa an einem Tau oder Seil, einer Kette oder sonstwas ziehen sollen, dann betont man *an éinem Strick ziehen*, da kommt es eben auf den *Strick* an, der ist wichtig — wer so etwas überhaupt sagen will. Die neue Verbreitung von Unbildung, die nicht zu letzt in der oktroyierten neuen Rechtschreibung wie in der Verbachelorung der ehemals auf geistige Bildung gerichteten Universitäten ihren klassisch kulturministeriellen Ausdruck gefunden hat, macht eine so ausführliche Exemplifizierung notwendig, wer die deutsche Umlautbildung nicht verstanden hat, der weiß

auch nichts mehr mit der traditionellen semantischen und kundgabemäßigen Möglichkeit der Wortbetonung anzufangen.

Und was hat denn das mit dem hier angesprochenen Problem zu tun: Ganz einfach das, daß man, soweit man noch in der Tradition des Reichtums der deutschen sprachlichen und vor allem sprachklanglichen Möglichkeiten verhaftet sein sollte, natürlich leicht und a priori entsprechende Betonungsfunktion auch von der hier angesprochenen Akzentbeachtung der Gregorianischen Fassung voraussetzen könnte, wie dies bei vielen Choralmelodie-deutungen auch geschieht. Das ist eben keineswegs sicher. Sicher ist nur die Bedeutung überhaupt einer Akzentbeachtung, einer Reaktion der Melodieführung auf Wortakzente durch Hochtton und die anderen bekannten Mittel sowie im entsprechenden Stil eben auch durch Melismatik, was übrigens genau den Vorschriften der Grammatik entspricht, also rationale Hintergründe besitzt.

Wenn also im Grad. *Nimis honoratus* in AR das Wort *principatus* durch Melisma auf *tus*, und nur ornamentale Verzierungen bei gleichbleibendem strukturell wichtigen Ton auf *principa-* erscheinen, in Greg dagegen wie zu erwarten sowohl ein Melisma von fünf Tönen als auch der — lokale — Hochtton zusammen mit einer typischen Initialformel und Abstieg auf voraus- bzw. folgenden Silben auf der Wortbetonung zu finden ist, muß man dies als typisch ansehen, als Beachtung des Akzents, was dann beim Schlußmelisma nach und auf *eorum* aus den bekannten Gründen nicht (mehr) der Fall ist: Der Interpunktionsjubilus dominiert das Prinzip der Akzentbeachtung.

Und dies wiederum kann man interpretieren wollen, etwa in einer systematischen Weise, und dann kann man zur Auffassung gelangen, daß diese Dominanz eigentlich gegen eine ursprünglich so weit wie in Greg gehende Bedeutung des Prinzips der Akzentbeachtung sprechen könnte, daß hier also bewußte kompositorische Eingriffe einer Gregorianischen Überarbeitung des übernommenen Repertoires zu finden sein könnten. Eine solche Überlegung dürfte kaum so leicht durch a priori Annahmen als falsch zu bewerten sein: Die Akzentnutzung in Greg ist, wo sie stattfindet, und das ist recht oft der Fall, abgesehen natürlich von Fällen wie der Anwendung des Prinzips der Silbenzählung bei Kadenzten, ist jedenfalls sehr folgerichtig durchgeführt, AR zeigt hier einen Unterschied — kann man ausschließen, daß die hochgebildeten fränkischen Liturgen und *magistri cantus* hier rational und wissenschaftlich adäquat redigiert haben können? Daß sie dazu zu dumm gewesen seien, dürfte als Argument auszuschließen sein.

Man kann dann aber auch fragen, wie sich dies zusammenfügt mit der „falschen Besetzung“ der Akzentsilbe in *In omnem terram exiit*, wenn der Hochtton eben auf der ersten Silbe zu finden ist, genau wie in der altrömischen Fassung; man kann z. B. darauf antworten, daß hier eine übergeordnete melodische Linie gesehen wurde, die die rhythmischen Hss. dazu veranlaßt, diesen „falschen“ Hochtton nicht nur durch „kurze“ Neumen, sondern in St. Gallen auch noch durch *c* als (besonders) *kurz* zu kennzeichnen, und dann auch noch zu beobachten, daß die rhythmischen Angaben für die Töne des Melismas auf *exiit* eindeutig auf Kadenzbildung gerichtet ist, auf Abstieg, nicht auf Hochtton. Dagegen wird auf *sonus* und *in fines* wieder eine strikte Beachtung des Akzentprinzips nur in Greg

beobachtet; natürlich kennt auch AR das Prinzip, nur wird es nicht so strikt angewandt, ohne daß leicht Gründe dafür anzuführen wären.

Rein systematisch erscheint hier doch auch erwägenswert die Regelmäßigkeit, mit der Greg Initialformeln setzt, die AR z. B. durch die primitivere Form des Anfangs auf der *tuba* „ersetzt“<sup>119</sup>; ein Ergebnis eines Zersingens, wenn man denn unbedingt Greg als der ursprünglichen Form näher stehende oder gar<sup>120</sup> mit ihr identische Form, einer zielgerichteten Umarbeitung, wenn man AR in dieser Rolle sehen will. Daß die von Pfisterer partiell zusammengefaßten liturgischen Unterschiede in der Überlieferung beider Fassungen, die von vornherein asymmetrisch ist<sup>121</sup>, das Problem einer auch noch genetischen Abhängigkeit jeweils einer der beiden Fassungen von einander lösen könnten, wird man schon angesichts der a priori Postulate kaum behaupten können; die rein musikalischen Merkmale müssen, wenn für notwendig und machbar gehalten, zu einer Entscheidung dieser Frage essentiell herangezogen werden. Nur dies war hier zu erläutern, also der Hinweis darauf zu geben, daß die Frage einer genetischen Relation beider Fassungen vielleicht doch nicht ganz so einfach zu beantworten ist.

## 2.6 Zu ein paar Transpositionen

### 2.6.1 Unterschiedliche Lagen

Vergleicht man etwa die Melodien des Grad. *Qui sedes*, das Pfisterer, ib., S. 14 ff., zu seiner Erläuterung der altbekannten Entdeckung von Jacobsthal benutzt, in den beiden Fassungen, wird deutlich, daß doch erhebliche Anstrengungen notwendig sind, die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten nicht nur einfach zu konstatieren, sondern ansatzweise auch zu klassifizieren; wie soll man sich in einem solchen Fall die Entwicklung der Altrömischen Fassung aus der Gregorianischen vorstellen, wenn in beiden Melodien über *super* eine auffällige Wendung nach oben stattfindet, die in AR zum da bisher höchsten Ton, *d* führt, *GfC dc (cchaG ...)*. Parallel dazu erreicht auch die Gregorianische Fassung ihren, nur noch im Vers einmal erreichten Höchstton, *g: e gge (ea)*. Daß hier eine vergleichbare tonräumliche Disposition vorliegt, ist erkennbar, die Einordnung in den melodischen Kontext ist aber doch sehr verschieden.

<sup>119</sup>Natürlich, wie zu erwarten, gibt es hier auch Ausnahmen, wie z. B. in der oben angesprochenen Melodie der Comm. *Signa*.

<sup>120</sup>Der vorausgesetzten musikalischen Dummheit der fränkischen Sänger wegen.

<sup>121</sup>AR ist eben spät, Greg sehr viel länger niedergeschrieben — und, es darf wiederholt werden, für die *Sextuplex*-Hss. hat selbst Pfisterer keine Römischen direkten Vorgaben vorgestellt; Parallelen, die beweisen, daß „die“ Franken nur zum absolut gedankenlosen Übernehmen von Vorgaben fähig waren, wogegen die so leistungsfähigen Römischen *cantores* in AR die ästhetischen Qualitäten von Greg in von fränkischen *cantores* unerreichbare Höhe geführt haben? Sollte man derartigen Unsinn stillschweigend voraussetzen.

Hinzu kommt eben die Behauptung eines offenbar „falschen“ chromatischen Tons, der in einigen Versionen, vgl. Pfisterer, S. 244, zur üblichen Ausmerzung/Emendierung nach unten transponiert sein soll. Setzt man die Urfassung, wie dies auch Pfisterer tut bzw. tun muß, mit einem Beginn auf *a* nebst „fatalem“ *es* an, so entspricht die Lage der Altrömischen Version den durch Transposition emendierten Versionen, allerdings auch nicht so weitgehend, daß man hier unbedingt eine Parallele behaupten müßte; zum anderen ist natürlich zu fragen, ob ein solches *es* wirklich irgendwann existiert hat — wie noch zu sehen, ergeben sich andere Arten von Transpositionen, z. B. wenn man die Fassung der Zisterzienser betrachtet, was man tun sollte; zunächst aber soll hier die Argumentation und die Voraussetzung eines „falschen“ chromatischen Tons bewertet werden.

Natürlich stellt sich die Frage bei solcher, partiellen Gleichheit einer partiellen Transposition in der Melodie des Grad. *Qui sedes*, dessen Responsum in beiden Versionen individuell ist: Soll man eine Beeinflussung der Altrömischen Version durch die wegen „falscher“ Chromatik transponierte Gregorianische annehmen, wie dies Pfisterer als sozusagen doppelte Arbeitshypothese vorschlägt, so kann man auch eine solche Beeinflussung erst nach der Zeit der Rationalisierung datieren! Diese Rationalisierung, denn erst sie kann auf einen „falschen“ Ton aufmerksam machen, aber ist als sekundäre Entwicklung in Greg bzw. der Fränkischen Theorie, und nur eine solche Theorie gibt es, anzusehen. Daß AR eine Rezeption aus Greg nach Hucbald oder gar Johannes Cotto sein sollte, wäre dann aber doch eine etwas gewagte Annahme (wenn man bereit ist, den Kontext einer solchen Hypothese zu bedenken<sup>122</sup> — im Übrigen ist zu beachten, daß AR zur Zeit der heute faßbaren Niederschrift ohne die Grundlagen der rationalen Musiktheorie des „Nordens“, jetzt also auch Guidos, gar nicht auskommen konnte, also auch von sich aus bei rationaler Notation Transpositionen durchführen konnte, denn, identisch sind die Melodieführungen von AR und Greg nicht; AR kann also nicht gut ein rational transponiertes Greg rezipiert, und dann gleich noch dazu, und zwar aus eigener Stilistik, entsprechende Veränderungen „angebracht“ haben — jedenfalls müßte die hier referierte These solche Fragen mitbeachten.

Die altrömische Version hat als tiefen Extremton *C*, die, partiell nach unten transponierten Gregorianischen Versionen aber durchweg nur *D* — Anfangston *D* oder *E* —, wogegen der höchste Ton des Responsum wenigstens in einigen transponierten Gregorianischen Versionen auch nur *d* ist. Die normale Fassung hat bereits im Chorstück einen erheblichen Umfang, von *D* bis *g*, also Oktav nebst Quart, wogegen die transponierte Gregorianische Fassung nur von *D* bis *d* bzw. in einigen Fällen bis *f* reicht; die (um den Anschluß zu erreichen, notwendige) Anpassung an die nicht tieftransponierte Version. Das folgende Beispiel für den Anfang übernimmt, mit Dank, für die tieftransponierte

<sup>122</sup>Deren einziger, die Argumentation führender Sinn natürlich der „Nachweis“ einer musikhistorisch späteren Entstehung von AR gegenüber Greg ist: Wenn es sich hier um eine in Greg sekundäre Veränderung handelt, die in AR „aufgenommen“ sein soll, dann muß AR später sein; ob dies eine Beweisführung sein kann, wird spätestens beim Blick auf den *Codex Bodmer* erkennbar.

Gregorianische Version die Angabe von Pfisterer, *ib.*, S. 244, *Noy2* (dessen Version bis auf die angesprochene Stelle auf *super* mit der des Gradualbuchs identisch ist; dieser Unterschied ist nicht unsignifikant, denn er weist auf die Transposition, wenn statt *ea* in Hochtransposition *cG* gesungen wird, die Tieftransposition verlangte hier ein *aD*; man hätte übrigens auch die Version von *Klosterneuburg* als Beispiel für die Tieftransposition des ersten Abschnitts anführen können — ein Hinweis darauf, daß AR aus *Klosterneuburg* rezipiert hat?):

The image shows two musical examples comparing the AR (Altrömische) and Gregorian versions. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example is for the phrase 'Qui se- des'. The AR staff shows a melodic line with a chromatic descent (e.g., G-A-B-A-G) that is not present in the Gregorian staff. The second example is for the phrase 'Do- mi ne su- per'. The AR staff shows a melodic line with a chromatic descent (e.g., G-A-B-A-G) that is not present in the Gregorian staff.

Will man nicht die Herkunft wenigstens dieses Stücks in der Altrömischen Fassung aus der transponierten Fassung von Greg, also nach der Rationalisierung, so einfach postulieren, so ergeben sich einige Probleme: Ist der (in dieser These vorausgesetzte) „falsche“ chromatische Ton *es*, den man ersichtlich recht gut durch *b* in Tieftransposition um eine Quinte in der seit Jacobsthal der Musikwissenschaft bekannten Weise ausmerzen kann, erst Ergebnis einer tonalen Angleichung des Anfangs in dem Sinne, daß der gesamte Anfang von einer eher plagalen Lage in die des 4. authent. bzw. 7. Tons gerückt wurde, womit die Oktav der Tonika bereits zu Anfang erreicht wird, wie im Grad. *Liberasti*, aber nicht immer in den Gradualia des 7. Tons, so daß die anzunehmende Urversion, das, was aus Rom empfangen wurde, schon ursprünglich in der Lage der Altrömischen Version lag — und daß man als Sänger keine Ahnung gehabt hätte über den Gesamtambitus einer Melodie bzw. über das, was sich aus Teiltranspositionen ergeben konnte, dürfte die Meinung nur weniger Deuter sein; Aurelian jedenfalls gibt ganz klar zu erkennen, daß man über tiefste und höchste Töne innerhalb eines Melodieverlaufs natürlich auch schon in „vorrationaler“ Zeit ebenso klar Bescheid wußte; derartige Manipulationen sind also nicht etwa einfach auszuschließen, weil das Ganze mündlich weitergegeben und gelernt wurde. Zu beachten ist nämlich, daß der in *Noy2*, also einer der gegenüber der Fassung des Gradualbuchs tieftransponierten Fassungen auftretende Ton *b* gerade nicht *es*, sondern, trivial, *f* der nichttransponierten Fassung entspricht! Liegt hier wirklich eine Tieftransposition

vor wegen „falscher“ Chromatik, oder vielleicht eine Anpassung an eine plagale Natur der gesamten Melodie des Responsum? Das wäre auch eine mögliche Transpositionsursache, oder ist die „hohe“ Lage eine sekundäre Veränderung — auch da entspräche *b/h* nicht etwa *Es/E*! So ganz trivial scheint also die Voraussetzung „falscher“ Chromatik auch nicht zu sein. Zunächst kann man aber die Melodiefassungen vergleichen.

AR unterscheidet sich von Greg wieder durch umfangreichere Melismatik, dabei fällt auf, daß AR schon zu Anfang höhere Töne erreicht als Greg, das in seinem Stil damit ökonomisch umgeht: Der Anfang hat als obere Grenze *G*, AR *a*, der „Rücksprung“ *GD* ist in AR wenig effektiv skalisch aufgelöst. Greg schreitet in der Schlußneume von *Qui sedes* zum nächsten Hochtton, *b*, wogegen AR, durchaus effektiv, nach Tiefgang, den gesamten Raum *C - c* durchsingt; nur ist eben damit der vorläufige Höchstton *c* erreicht, der mehrfach wieder erscheint, wogegen Greg den folgenden, wirklichen, absoluten Höchstton, der in *Noy2* noch einen Ton über den der Fassung des Gradualbuchs hinausgeht, auf *super* — ein Fund für SemantikerInnen? man beachte das Schlußmelisma — als dritte Stufe, überraschend einführt. Natürlich ist auch AR durch den Sprung *GFc dc* nicht effektiv, nur das langsame, sozusagen neumenweise Fortschreiten zum Höchstton ist in Greg Merkmal der Gesamtdisposition, was durch den Anschluß noch bestätigt wird, die in Greg sehr viel mehr ausgeprägte Tieflage des folgenden Textabschnitts, *excita potentiam tuam*. Warum sollte AR bei einer, angeblichen, Rezeption dieser Melodie, zudem noch in „rationalen“ Zeiten, diesen Effekt so verschleiert haben? Auch ist der Unterschied auf *super* ebenfalls nicht so gering, daß man hier eine Umwandlung von Greg in AR sehen kann.

Die Wendung auf *Domine super* in AR, die in Greg keine Entsprechung besitzt, stellt eine auch in anderen Gattungen und Tonarten beliebte Floskel dar (vgl. auch u., Anm. 157 auf Seite 481), man findet sie im gleichen Graduale, nur in AR — in Greg besteht hier keine Einheitlichkeit — um eine Quart nach unten transponiert auf *potentiam*, also nicht als, wie eigentlich zu erwarten, initiale Wendung (die gleiche Floskel, natürlich nicht in Greg, findet sich im Grad. *Benedictus Dominus* auf *magna solus* oder im Grad. *Anima nostra* im Vers auf *Laqueus contritus*, auch hier hat Greg keine Entsprechung, auch keine melodische Parallelität zu den anderen genannten Stellen; wenigstens auch einen initialen Aufstieg hat Greg im Grad. *Exsurge Domine et intende*, wo AR die Floskel auf *Deus meus*, übrigens auch auf *in causa meam* (in identischer Lage) aufweist<sup>123</sup>. Entsprechendes gilt auch, um ein Beispiel einer anderen Gattung zu nennen. Für den Int. *Meditatio* auf *et redempto*, wo auch Greg, immerhin, einen Aufstieg singt — wenn AR hier eine *Parallelstellenangleichung* durchgeführt haben sollte, ist nicht zu erkennen, was denn eigentlich hier *parallel* gewesen sein könnte). Insgesamt fällt es, auch solcher Floskeln wegen, nicht leicht, die Gemeinsamkeit zwischen AR und Greg nicht ausschließlich, und partiell, in einem gleichen Gerüst zu sehen; besonders deutlich wird dies beim Vergleich

<sup>123</sup>**Weiteres zum Grad.** *Exsurge ... et* Angenehmerweise hat hier auch Greg eine jeweils identische initiale Formel; es handelt sich um den Anfang der Formel *E<sub>3</sub>* bei W. Apel, der allerdings diese Parallele nicht angibt (es werden nicht alle *orisci* aus AR angegeben):

des bereits genannten folgenden Abschnitts (hier in Greg untransponiert, weil sich hier die Lagen wieder entsprechen — allerdings nicht in jeder Überlieferung von Greg, s. u.):

---

AR

Greg

et in- ten- de

AR

Greg

iu- di- ci- um me- um,

AR

Greg

De- us me- us,

AR

Greg

et Do-mi- nus me- us,

AR

Greg

in cau- sam me- am.

The image displays a musical score for Gregorian chant and Antiphonal Recitation (AR). It consists of five systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves. The first system shows the text 'et in- ten- de'. The second system shows 'iu- di- ci- um me- um,'. The third system shows 'De- us me- us,'. The fourth system shows 'et Do-mi- nus me- us,'. The fifth system shows 'in cau- sam me- am.' The notation includes square neumes on a four-line staff, with some neumes connected by lines. The Gregorian chant is in a lower register than the Antiphonal Recitation.



Man beachte in dem Zitat die verschiedene Schlüsselung, die AR für seine insgesamt höhere Lage benötigt (in gleicher Schlüsselung wird der Anfang unten notiert, s. 2.6.1 auf Seite 466. Die Identität von Schluß des Versus und des Responsum, die AR kennt, findet sich in Greg nicht, was sozusagen seinen Grund darin hat, daß Greg den Vers sehr hoch, bis *e* singt und zudem mit der Formel  $e_1$  (Apel) mit einer sechsfachen Tonwiederholung vor Abstieg auf dem für die Fassung von Greg hohen Ton *c* ein markantes „Motiv“ anführt; es gibt also ästhetische intrinsische Gründe dafür, daß Greg hier AR nicht entspricht (wie man AR im Teil *et Dominus meus*, auf Greg zurückführen sollte, wäre unerfindlich; allein der merkmalsreiche Aufstieg von Greg auf *et Dominus* als Kontrast zum schnellen Abstieg, der in zwei Stufen erfolgt, ist nicht zu vergleichen, wenigstens ist die Gleichheit auch mit ... *iudicium meum* in beiden Fassungen gegeben).

Daß der Jubilus am Ende des Versus in AR sekundär „angehängt“ worden sein kann (oder „umgekehrt“), ist möglich, sagt aber nichts für ein genetisches Verhältnis beider Fassungen: Greg könnte sehr wohl aus Gründen der Form auf einen solchen Jubilus im Chorstück verzichtet haben (wenn man über solche Unterschiede unbedingt deliberieren will — es gibt viele Möglichkeiten). Die Melodiegestalt hat darin Ähnlichkeit, daß die hochführende initiale Wendung auf *Deus* bzw. *in causam* tonräumlich sozusagen keine Folgen hat, die Melodie verharrt nicht auf der zu erwartenden Rezitation — dies erklärt sich in beiden Fassungen dadurch, daß hier nicht nur syntaktisch, sondern auch musikalisch ein Abschnitt gestaltet ist, *Deus meus, et Dominus meus ...*, der in beiden Fassungen einen zweiten Höhepunkt auf *Dominus*, in beiden Fassungen auf der betonungsmäßig „falschen“ Silbe hat (entsprechend *Deus*) — es handelt sich also um eine echte Initialformel. Greg allerdings komponiert hinsichtlich der Disposition der Kadenzöne wesentlich markanter als AR, wenn nämlich *Dominus meus* dezidiert auf dem Tiefstton *C* schließt, natürlich in Rücksicht auf den folgenden Vollscluß des Schlußabschnitts auf der Tonika *E*. Wenn auch an den hier zitierten Stellen der Rahmen vergleichbar ist, der folgende Abschnitt ist in Greg deutlich anders, AR ist auch nicht aus Greg ableitbar.

Dies gilt auch für das Melisma auf *meam*, in dem nur Greg den Aufstieg bis *b* als Schlußhöhepunkt kennt. Rezitationston in Greg ist klar *G*, der sozusagen als Maßstab der Bewegung dient, in AR ist ein solcher „Halteton“ (man beachte die Anführungszeichen!) nicht auszumachen. Hier liegen auch verschiedene Gerüste der Melodik vor, wie ja auch eine andere Melismendisposition erkennbar ist — warum „dürfen“ sich hier nicht beide Fassungen unabhängig voneinander eigenständig entwickelt haben?

AR

Greg

ex- ci- ta po- ten- ti- am tu- am

Greg ist — bis auf die Gesamtlage, wenn man die übliche, nicht tieftransponierte Lage des Anfangs berücksichtigt — leicht zu verstehen; es handelt sich um ein Rezitativ zunächst auf *a*, dann, auffällig genug, auf *F*, das als Tieflage vor gemeintem Akzent auf *tuam* verstanden werden kann. Auffällig sind auch die beiden zum Tiefstton *D* führenden Stellen — in Greg tritt er im Folgenden noch zweimal auf, in der Kadenz (eigentlich würde man an eine plagale Tonart denken): Die Individualität dieses Responsums ist sozusagen auch innerlich begründet (s. u.). AR geht, durch Anwendung der Floskel, noch um einen Ton tiefer, ist in seiner Beweglichkeit eigentlich nicht vergleichbar mit Greg; man könnte immerhin hinsichtlich der Tiefsttöne ein gleiches Gerüst vermuten: Die Floskeln zum Schluß in AR, *aGF G aGFE G FED FED* — etwas anders gegliedert — sind typisch<sup>124</sup>, natürlich können sie als Ornamentierung des in Greg direkt ausgedrückten

<sup>124</sup>In ambitusmäßig gleichem Kontext findet man die Floskel im Grad. *Domine refugium* auf *generatione*; es handelt sich um eine gestaltmäßig triviale Schlußwendung. In Greg findet sich keine Parallele, die Tonart ist anders — soll man hier also eine die Tonart betreffende *Parallelstellenangleichung* in AR voraussetzen? Sinnvoller ist es, den floskelhaften Stil von AR als eigenständige Entwicklungsform des Römischen Chorals anzusehen. Auch im Grad. *Benedictus Dominus* findet man die Floskel auf *magna solus*, dem eine originelle Floskelwiederholung vorausgeht; immerhin muß man hier keine solche *Angleichung* in AR — auch noch als bewußten, sekundären Vereinheitlichungsakt! — voraussetzen oder erfinden, weil hier auch Greg die jeweils gleiche Schlußformel besitzt (natürlich nicht die von AR, deren Langweiligkeit ist Greg fremd; es handelt sich um Apels Formel für die Grad. 7. und 8. Tonart  $F_1$  (die zum Schluß eine Ähnlichkeit hat mit der Formel  $F_1$  für die Grad. des Typus *Justus ut palma*, also der 2. Tonart (vgl. u., Anm. 159 auf Seite 484); auch AR kennt hier eine entsprechende Verwandtschaft, was wieder deutlich macht, daß vor Aufstellen tiefer Neuerkenntnisse zu einer genetischen Relation beider Fassungen doch erst einmal vollständig eine Erfassung des „Formelwesens“ in AR nebst Vergleich mit den Entsprechungen in Greg durchzuführen wäre:

Wie dankbar darf man doch Forschern wie W. H. Frere sein, die zwar keine Programme zum Formelsuchen einfachster Art aufgestellt haben, dafür aber vollständige Formelanalysen von Gattungen in Greg veröffentlicht haben — Erkenntnisse, mit denen man heute nicht nur arbeiten kann, sondern auch arbeiten muß; aber, es stellt wirklich eine ungeheure Leistung dar, die Töne der Melodien von AR alle „in den Computer“ geschrieben zu haben, Tonbuchstabe für Tonbuchstabe, wer hätte sich einer solchen hyperspoudäischen Arbeit noch unterziehen können? Verf. hat in früher Studentenjugend der desinteressierten Fachwelt ein Programm vorgestellt, das me-

Gerüsts verstanden werden, nur sind solche „rollierenden“ Floskeln in Greg wesentlich weniger beliebt, d. h. es ist nicht undenkbar, daß man in der Version von Greg eine bewußte Vereinfachung hört. Bemerkenswert ist auch, daß AR die gleiche quasi initiale Situation von *excita* auf *potentiam*, also am Wortschluß gebraucht, wogegen Greg stilistisch sinnvoll nur den folgenden Akzent in einer der möglichen Arten „vorbereitet“ — ist der in Greg zu beobachtende Verzicht auf den Tiefton *E*, der erst zum Schluß des Responsum einmal auftritt, hier ein Hinweis auf „falsche“ Chromatik in Greg? oder handelt es sich „nur“ um ein Gestaltungsmerkmal: Die auffälligen Tieftöne *D* „statt“ *E* machen die Stelle wie auch die folgenden merkmalsreich. AR kennt in seiner Tendenz zur skalischen Diatonisierung — als Stilbeschreibung verstanden, nicht etwa als sekundäre „Bearbeitung“ von Greg! — diese markante Wendung nicht, der Ton *E* kommt durchgehend vor. Auch dies ist ein Unterschied, der als wesentlich zu qualifizieren ist.

Angesichts derartiger Unterschiede würde man gerne den zelotischen Diakon Johannes Hymonides ernstnehmen, und folgern, daß die Fränkischen *cantores* sich hinsichtlich der „Beweglichkeit“ zurückgehalten haben — zugunsten einer klaren Kontur der Melodien; nur wäre eine solche Interpretation nicht beweisbar, seine Aussage beweist nur eine bereits um 870 geläufige, auf die Zeit von Karl d. Gr., den, seltsamerweise, die Invektive nicht angreift, — falsch oder richtig? — gelegte wesentliche Unterschiedlichkeit beider Versionen; es wäre natürlich reizvoll, diese Polemik auf einen, bewußten, Verzicht der „nordischen“ Sänger auf übermäßige, gestaltverschleiende in Rom aber gebräuchliche Ornamentierungstendenz zu beziehen; eine Verifizierung einer solchen, angenehmen Interpretation aber erscheint ausgeschlossen zu sein. Hier geht es auch nicht so sehr um diese gestaltmäßige Relation, sondern um die Frage nach der Transposition des Anfangsabschnitts in einigen Hss. in Greg und in AR.

Hat dann das Ergebnis, die „falsche“ Chromatik<sup>125</sup>, zu einer Rücktransposition geführt? Die Altrömische Fassung läßt natürlich nichts von Problemen mit *b-durum/molle* erkennen, so daß hier keine Auskunft möglich ist: Ambitusmäßig wirkt die Altrömische Version sicher homogener, auch in Bezug auf die Lage des *Versus*, der dann tatsächlich wesentlich höher steigt; das eventuell vergleichbare Grad. *Liberasti* reicht in Greg — AR hat eine andere Tonart — im Responsum nach unten nur bis *G*, bis zur Tonika, nach oben bis *g* (der *Versus* reicht bis nach *F* und gleichem Höchstton); die Teiltransposition „plagalisiert“ die Melodie noch stärker als dies „schon“ der soeben zitierte Teil des Responsum

---

diobyzantinische Neumen überträgt, die Arbeit, die Neumen auch noch alle einzugeben war Verf. dann aber nicht mehr fähig — wie anders ist doch da der Erfinder der mediävistischen Musikwissenschaft von „in dreißig Jahren“!) — eine Verwandtschaft zu der „rollierenden“ Floskel von AR besteht nicht, ausgenommen natürlich den von oben „angesteuerten“ Schlußton. Auch diese Relation ist für die Bestimmung der Relation von AR und Greg ersichtlich nicht ohne Interesse: Warum sollte AR eine Floskel verwenden, die nicht die von Greg ist, wenn schon in Greg eine *Parallelstellenangleichung*, einfacher gesagt, das Auftreten der gleichen Formel, besteht?

<sup>125</sup>Greg läßt immerhin die Möglichkeit erkennen, daß es Chromatik gab, nämlich *b* bei *Veni* gegenüber *h* davor; nur das muß nicht auf *Es/E* bezogen gewesen sein.

tut — wie eine plagale Melodie des 8. Tons aussieht, kann das Grad. *Dilexisti* zeigen, das in AR wie in Greg vergleichbar tiefe Lage kennt. Das Auffällige im Grad. *Qui sedes* in tonaler Hinsicht liegt also in dem auffällig großen Ambitus vor allem des Responsum — und zwar in transponierter wie untransponierter Fassung (wobei a priori nicht klar ist, welche Fassung von Greg eigentlich was transponiert, s. u.).

Natürlich könnte man, um Pfisterers These der Ableitung oder Ableitbarkeit von AR aus oder von Greg auch in diesem Fall zu hinterfragen, versuchsweise, wie bereits bemerkt, auch annehmen, daß die Sänger von AR selbständig die entsprechende „Wegtransposition“ eines „falschen“ *es* durchgeführt haben könnten — wo bleibt dann aber der Sinn einer solchen Transposition, wenn in der Notation gar keine Spur der dazu benötigten Verfügbarkeit der beiden Tetrachorde zu finden ist, *synemmenon* und *diazeugmenon* werden in der Notation nicht unterschieden, was eine solche These wieder fragwürdig macht: Und daß man in Rom früher entsprechende Ideen gehabt hätte, wird angesichts des restlosen Fehlens Römischer Parallelen zu der *Musica Enchiriadis*, *Johannes Cotto* etc. doch ebenfalls höchst fragwürdig<sup>126</sup>. Vor allem bleibt nochmals daran zu erinnern, daß eine (Teil)Transposition wegen Chromatik — ob diese Voraussetzung hier zutrifft, ist noch zu prüfen! — erst nach der Rationalisierung überhaupt als eben zu emendierendes Problem bewußt werden kann, und die Behauptung, s. Anm. 29 auf Seite 296, daß AR die Rationalisierung seines Gesangs früher durchgeführt haben könnte als Greg, ist musikhistorisch nicht zu begründen! Auch in Greg kann das Problem „falscher“ Chromatik also erst nach der erfolgten, vollständigen Rationalisierung bewußt geworden sein. Daß AR jedoch erst nach dieser Rationalisierung und in Reaktion auf sie aus Greg entstanden sein könnte, verlangt schon ein wenig zu viel an Unwahrscheinlichkeit.

Es bleibt also das Problem, daß die Altrömische Fassung ausgerechnet die als später, aus den (vorausgesetzten!) „chromatischen“ Gründen, durch skalische Rationalität bestimmte Gregorianische Fassung übernommen haben müßte, was so gut wie ausgeschlossen ist. Kennt AR so etwas wie Transpositionen wegen „falscher“ Chromatik, die dann auch in AR wirksam gewesen sein muß. könnte auch gefragt werden — denn wie sollte in rationaler Zeit, d. h. der vollständigen Projektion des Melodieverlaufs auf die Skala des *σύστημα τέλειον* als Denkgrundlage von Melik eine Melodie so „entstellt“ übernommen worden sein, angeblich, von AR aus Greg, wie dies der Vergleich der Melodien des Grad. *Qui sedes* zu erkennen gibt? Es spricht also einiges dafür, daß hier keine solche Übernahme oder sekundäre Rezeption von AR aus Greg bestanden hat.

Eine weitere Frage dabei könnte also auch lauten: Wäre es denkbar, daß die Gregorianische, Fränkische Fassung durch, vorschriftliche, vorrationale Bearbeitung Transpositionen von Teilen durchgeführt haben kann, daß z. B. aus Bewußtsein des Gesamtambitus

<sup>126</sup>Dabei sollte nicht übersehen werden, daß aus Rom eine Orgel nebst theoriegebildetem „Organist“ gegen Ende des 9. Jh. aus Bayern bestellt worden ist — die Möglichkeit zur Rationalität hatte mit einem solchen Import Rom also ebenfalls; genutzt worden ist diese Möglichkeit aber nicht — und daß sie bereits vorher in Rom geläufig gewesen sein sollte, wäre erst noch zu beweisen von dem, der derartige Phantasien für wirklich erklären will.

eine „Authentisierung“ des Anfangs gestaltet worden sein könnte, oder umgekehrt eine Plagalisierung durch Tieftransposition des Anfangs in Fassungen von Greg wie das, so dankenswerterweise von Pfisterer dazu angeführte *Noy2* (wie gesagt, auch *Klosterneuburg* leistet dies)? Eine sichere Aussage ist offenbar nicht möglich. Daß eine Transposition aus „chromatischen“ Gründen in Greg bereits in „vorrationaler“ Zeit, also der Zeit von Aurelian möglich gewesen sein sollte, erweist sich angesichts des Fehlens eines skalisch rationalen Bewußtseins als unmöglich — erst recht wäre dann eine „Wegtransposition“ von „falscher“ Chromatik, ob einer ganzen Melodie oder eines Teilstücks von vornherein auszuschließen: Die These einer Rezeption der Tieflage des Anfangs des Responsum im Grad. *Qui sedes* von Greg in AR führt also zu erheblichen, auch datierungsmäßigen Schwierigkeiten.

Deshalb kann eine zusätzliche Frage hier zunächst lauten, ob die Übereinstimmung der, dankenswerter Weise von Pfisterer entdeckten Lage zu Anfang des Responsum in AR und in einigen Fassungen von Greg vielleicht doch zufällig sein könnte, denn die melodische Übereinstimmung ist nicht gerade sehr groß. Wäre ein bewußtes Angleichen — *Parallelstellenangleichung?* — des Grad. *Qui sedes* an das *Dilexisti* in AR auszuschließen, nämlich als eigenständiger Akt der *cantores* von AR? So leicht jedenfalls ist aus dieser, partiellen Parallele kaum eine Abstammung AR aus Greg abzuleiten, auch hierzu scheint ein Melodievergleich nicht ganz unpassend zu sein, also ein Vergleich der Gestalten der Melodie!

Möglich wäre aber auch, daß hier die Fassung von AR doch der ursprünglichen Form am nächsten kommt, die dann in Greg tonal „normalisiert“ wurde, durchaus ambitusmäßig gedacht — und daß dann die Fassungen wie *Noy2* nicht wegen Chromatik, sondern des Unterschieds zwischen plagal und authentisch sekundär so verändert worden sein könnten — das tonale Problem dieser Melodie ist doch der Ambitus vor allem des Responsum!

Eine Überprüfung der Voraussetzungen der Abstammungsthese *AR aus Greg* in diesem Fall führt also zu einigen Schwierigkeiten, die man vielleicht doch durch eine Ausweitung der Betrachtungen von Melodieversionen dieses Graduale reduzieren kann: Z. B. beginnt die Melodiefassung von AR im *Codex Bodmer* auf der üblichen, hohen Lage von Greg, womit die Tieflage in der Version von AR von *MMM II* relativiert ist. Zum anderen kann man die Fassung des Zisterzienserchorals heranziehen: Der Umfang von 11 Tönen im Responsum dürfte den Redaktoren von *Zist* auch nicht gefallen haben, denn übermäßiger Ambitus stört das Dezimengebot ebenso wie die theoretisch gewollte, klare Unterscheidung von *plagalis* und *authenticus*<sup>127</sup> — tatsächlich lösen sie das Problem recht einfach durch Hochtransposition des Abschnitts *excita potentiam ...* um eine Quint; unter Beachtung dieser Version von Greg werden auch die Notierungen von *St. Yrieux*, *PM XIII*, und *BN f. l. 776*<sup>128</sup> verständlich, weil diese zu *Zist* parallel sind.

<sup>127</sup>Solche Erscheinungen wie der große Ambitus dieser Melodie konnten bzw. mußten die Theoretiker der Zisterzienserredaktion dann als durch *pravus usus* entstandene Fehler einschätzen.

<sup>128</sup>Ed. N. Albarosa et al., Padova 2001.

Für diese „Zisterziensische“ Transposition wird man Chromatik nicht anführen können, sondern ganz einfach das Problem, daß der Ambitus dieser individuellen Melodie zu groß war, für den jeweiligen Notator oder Redaktor. Eine Lösung, durchaus sinnvoll, ist dabei die „Plagalisierung“, die Tieftransposition des Anfangs in die Lage der tieferen *affinalis*, eine andere Möglichkeit die Beibehaltung des klar authentischen Anfangs und Veränderung des nachfolgenden Ambitus. Daraus dürfte klar sein, daß eben nicht etwa „falsche“ Chromatik, sondern das Problem der tonal sinnvollen Zuordnung einer Melodie mit *finalis G*, aber einem Ambitus von *D – g* Grund für die Eingriffe war — *Klosterneuburg* hat sich für das Responsum für die plagale Charakteristik entschieden, genau das hat auch der Notator der in *MMM II* veröffentlichten Version von AR getan; daß er dazu einer Hilfestellung von *Noy2* oder *Klosterneuburg* notwendig gehabt hätte, wird man nicht annehmen müssen; man kann also diese Entdeckung als für die — genetische — Relation von AR und Greg irrelevant bewerten.

Man kann aber natürlich eine Frage von oben aufnehmen, und nach der Möglichkeit fragen, ob solche partielle Transpositionen schon in „vorrationaler“ Zeit aufgetreten sein können — eine solche Transposition ist jedenfalls grundsätzlich nicht erst und allein durch die Rationalisierung denkbar, wie dies Aurelian mit seiner, sogar von Bernhard bemerkten, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 15 ff., falschen Verwendung von Namen der wohl von Cassiodor übernommenen Transpositionsskalen zeigt — er verwendet ausschließlich die beiden ambitusmäßig extremen Bezeichnungen, und nutzt diese auch vergleichsweise, wenn er von einem *mehr hypodorischen* Ton spricht, den die Melodie der einen Tonart gegenüber einer der anderen aufweise: Hier besteht ein, Bernhard offenbar nicht verständliches, Problem, nämlich das, daß hier Aurelian vielleicht Tonarten — intuitiv, denn es fehlt jede intervallische Angabe! — von ihrer relativen Lage her unterscheiden könnte, ein erster Ansatz zu Abstraktion von Tonartenklassen (es geht nicht um die Relation zwischen *plagalis* und *authenticus*! darauf wird in der im Verweis zitierten Literatur eingegangen — eine Entscheidung ist nicht möglich, wohl aber die Fragestellung).

Damit ist klar, daß sich, trivialerweise, die *cantores* zur Aurelians Zeit, also der des noch „vorrationalen“ Denkens<sup>129</sup>, völlig klar waren nicht nur über Gesamtambitus, sondern auch über entsprechende Relationen von Ambitus verschiedener Melodien<sup>130</sup>. Auch die erste Schicht der *Alia Musica* zeigt mit ihrem, von Aurelian, oder der betreffen-

<sup>129</sup>Verf. hofft, daß die Intention der Anführungszeichen beachtet wird: Aurelian und die *cantores* vor ihm werden nicht als *irrationale* Wesen qualifiziert, qualifiziert wird damit das Fehlen des Bewußtseins, wie es mit Hucbald zur Grundlage abendländischer Musikkunst geworden ist.

<sup>130</sup>Wenn Aurelian der Einzeltonbegriff rationaler Definition „fehlt“, dann ist zu beachten, daß Extremtöne nicht notwendig im Sinne von skalisch bestimmten Tönen bewußt waren; bewußt war aber, natürlich, daß irgendeine Stelle einen extrem hohen Ton hatte — gerade die für Greg durchgehend, wenn auch mit Ausnahmen, gültige Ökonomie im Umgang mit Extremtönen zeigt, daß diese auch kompositorisch, und dann auch ausführungsmäßig bewußt gewesen sein müssen, allerdings nicht rational bestimmt.

den Boethius-Glosse übernommenen Verfahren der Abschnittsintervalle, auf das Verf. an einigen Stellen hingewiesen hat, daß natürlich Abschnitts- und Gesamtambitus bewußt waren; wie bereits oben gesagt, kann man die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit schon des „mittelalterlichen“ Sängers nicht grundsätzlich von der des modernen Musikers unterscheiden (auch wenn dies eine zwangsläufige Folge des strengen Variabilitäts„dogmas“ besonders strikter *oral tradition* Traditionalisten bedeutete; man muß dieses Dogma offensichtlich nicht ernstnehmen). Ein Bewußtsein von Ambitus von Melodien, wenn auch trivialerweise nicht rationalisiert, kann man also auch schon für die „vorrationalale“ Zeit bzw. ihr musikalisches Gestaltbewußtsein voraussetzen<sup>131</sup>.

Eine, metaterminologisch sozusagen als Maßstab eines Gesamtambitus zu verstehende, „vorrationalale“ Art von *finalis* in rein mündlicher Überlieferung von Melodien ist nicht notwendig undenkbar, wenn auch literarisch nicht nachweisbar, wie dies Aurelian von Réomé zeigt, dessen musikhistorische Bedeutung, nicht nur als Zeuge für die Zeit, sondern aus seiner Intention als Theoretiker nur der schmähen kann, der den Text strikt nicht zu verstehen sucht und alles a priori besser weiß. Insofern wäre eine partielle Transposition aus Gründen der Unterscheidung von Plagal und Authentisch vielleicht schon in „vorrationaler“ Zeit denkbar gewesen<sup>132</sup>, nachweisen läßt sich das allerdings ohne Hinweise in adiastematischer Notation nicht.

Nun erfährt man aber von Pfisterer die Grunderkenntnisse über Sänger in rein mündlicher liturgischer Kunst<sup>133</sup>, ib., S. 144, *Um zu bemerken, dass eine Melodie zu hoch beginnt, braucht man entweder eine Aufzeichnung auf Linien ...; oder zumindest eine Vorstellung der gesamten Melodie, die sich im Raum des ebenfalls vorgestellten Tonsystems verschie-*

<sup>131</sup>Es sei bemerkt, weil dies offenbar erhebliche Schwierigkeiten macht, daß die einfache Voraussetzung der rationalen *finalis*-Lehre für die Zeit vor Hucbald und der *Musica Enchiriadis* ein methodischer Fehler ist, der in der Verwechslung der modernen Metatheorie mit dem Bewußtsein der betreffenden Zeit besteht: Es geht nicht an, Aurelians musikalisches Gestaltbewußtsein oder auch seine Vorstellung von Tonartklassen einfach im Sinne der *Musica Enchiriadis* oder, besser, Hucbalds zu rekonstruieren — man muß sich methodisch stets bewußt bleiben, daß diese Lehre eben metatheoretisch anzuwenden ist; wie Aurelians Tonartbegriff wirklich war, wird kaum rekonstruierbar sein; *finales* hat er nicht gekannt, das ist aus seinem Text klar.

<sup>132</sup>Gibt doch schon der Alcuin zugeschriebene Text hinsichtlich des zeitgenössischen Verständnisses von Tonarten, vielleicht!, den Hinweis, daß die plagalen Tonarten irgendwie tiefer stehen als die authentischen.

<sup>133</sup>Zum zu hoch oder tief anfangen als Ausführungsmodalität, findet man Aufschlußreiches bei Gabriel Hieromonachos, worauf Verf. an anderer Stelle hingewiesen hat, wenn das nicht zur Kenntnis genommen wird — ist das nicht die Schuld des *ἱερονόμαχος*, der zwar über eine Art von Skala verfügt, nicht aber über die — rational definierte! — Unterscheidung zwischen Halb- und Ganzton. Daß man Gestalt nicht einfach mit Ausführung gleichsetzen kann, auch in einer Musikkultur, die essentiell (noch) keine rationale Notation besitzt, kann man übrigens von Aurelian, s. u., erfahren, wenn man schon nicht die Literatur zur Kenntnis nehmen will; auch solche Differenzierungen sind nicht ganz überflüssig.

ben läßt, was eher unwahrscheinlich ist<sup>134</sup>. Aus der Perspektive des Sängers, der die Melodie von vorne nach hinten durchsingt, kann diese nicht zu hoch beginnen, sondern allenfalls zu tief schließen<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup>Warum man eine *Vorstellung der gesamten Melodie* nicht an sich haben kann, ohne daß sie *im Raum des ebenfalls vorgestellten Tonsystems* — das formulierte *Tonsystem* des Mittelalters ist von vornherein rational abstrakt symbolisiert existent, seine Formulierung konnte nur aus der antiken Theorietradition übernommen werden — verschiebbar sein muß, ist unerfindlich, eine „argumentative“ Verknüpfung von nicht zusammengehörigen Dingen; es wäre doch nicht ganz nutzlos gewesen, wenn Pfisterer seine Abneigung gegen Aurelian abgelegt hätte, um sich um dessen Denkmöglichkeiten Aufschluß zu verschaffen: Sich so einfach vorzustellen, wie der „intuitive“ Sänger so gesungen hat, setzt zumindest erhebliches Wissen um solches „intuitives“ Singen voraus, verbunden mit der Systematik von acht Tonarten — deren Kriterien in „vorrationaler“ Zeit sind nicht mehr zu rekonstruieren. Grundsätzlich sollte man beachten, daß die Relation von Bewußtsein der musikalischen Gestalt einer Melodie und des Bewußtseins des eigenen Stimmumfangs bei durch tägliche Praxis und hartes Lernen in Kindheit und Jugend geschulten Sängern nicht einfach irgendwie zufällig, völlig unbestimmt oder gar inexistent gewesen sein muß: Man sollte auch hier nicht eigene Unfähigkeiten als Maßstab musikalischer Leistungsfähigkeit der Vergangenheit voraussetzen; woher wollte man z. B. wissen, daß es nicht auch absolutes, oder wenigstens vom eigenen Stimmumfang abhängiges Hören gegeben haben kann? Zu einfältig sollte man sich die professionellen Sänger der Liturgie nun auch nicht vorstellen — zu beachten wäre auch, daß der Sänger ja wohl die gelernten Melodien in der Liturgie nicht zum ersten Mal singt; die „Argumentation“ von Pfisterer erweist sich hier, euphemistisch formuliert, als unbrauchbar, was die daraus für die allein erhaltene Melodiegestalt gezogenen Folgerungen seltsam machen muß; beim Chor kann es sich in dieser Hinsicht etwas anders verhalten, weil z. B. der „Vorsänger“ nicht notwendig den Stimmumfang aller „Choristen“ kennen muß.

<sup>135</sup>Auch hier handelt es sich um eine geradezu absonderliche a priori Behauptung: Vielleicht sollte man zur Beurteilung solcher „Argumentationen“ beachten, was Augustin zum Erleben einer Melodie sagt — nein, nicht an der bekannten Stelle, sondern an der Stelle, die sich mit der *πρόνοια Θεοῦ*, dem *Vorherwissen* Gottes befaßt: *Certe, si est tam grandi scientia et praescientia pollens animus, cui cuncta praeterita et futura ita nota sint, sicut mihi unum canticum notissimum, nimium mirabilis est animus iste ...* — Augustin betont das Wissen um Vergangenes und Kommendes in Bezug auf das „Wissen“ eines Liedes bewußt — ... *Quippe quem ita non lateat quidquid peractum et quidquid relicum saeculorum est, quemadmodum me non latet cantantem illud canticum, quid et quantum eius abierit ab exordio, quod et quantum restet ad finem. ...* — eine Melodie *kennen* heißt, sie in der Ausführung nach bereits gesungenen und noch zu singenden Tönen *wissen* zu können; das ist die Voraussetzung, das Wesen des *Wissens einer Melodie* — ... *Neque enim sicut nota cantantis notumve canticum audientis expectatione vocum futurarum et memoria praeteritarum variatur affectus sensusque distenditur, ita Tibi aliquid accidit, incommutabilitate aeterno, hoc est vere aeterno creatori mentium ...* Das Singen und Erinnern eines Liedes ist hier natürlich nur Beispiel für den Gegensatz menschlichen „Vorwissens“ und Erinnerns zum völlig anderen Wissen dieser Art bei oder von Gott, z. B. wird der Mensch beim Hören des

Damit spricht Pfisterer den schon von Huckle besprochenen „umgekehrten“ Fall an, daß nämlich die Altrömische Fassung nach oben transponiert ist — wenn man Pfisterers These glauben will —, und damit für die Chorstücke der betreffenden Tonart und Gattung doch erstaunlich hoch geht, ob man Gregorianisch oder Altrömisch denkt; es handelt sich um das bereits oben, Anm. 123 auf Seite 452, in Zusammenhang mit einer Floskel von AR erwähnte Grad. *Exsurge Domine et intende*; die Melodie des Gregorianischen Chorstücks verläuft ganz im Rahmen der ambitusmäßig fast nie über den Ton *d* oder *c* hinausgehenden Melodik dieses Typus bzw. dieser Tonartenklasse und Gattung<sup>136</sup>.

---

Liedes durch die Veränderungen irgendwie affiziert, Gott aber natürlich nicht (für Augustin wäre die Verwendung seines Beispiels bzw. Vergleichs oder besser „Unvergleichs“ durch Verf. sicher ein wertloses, ja sündiges Unterfangen, denn die Konzentration der Frage auf die Musik als sie selbst und nicht nur zum Verständnis der eigentlichen, wirklichen Dinge wäre für Augustin als „reine Wissenschaft“ minderwertig, ja eben wertlos; vielleicht könnte man ihm antworten, daß auch hier die Bestimmung der *gesta Dei per cantores Francorum*, das Verstehen des Wunders der abendländischen Musik ebenfalls ein, potentiell, höher führendes Problem darstellen kann).

Hier ist aber von Interesse die Selbstverständlichkeit, mit der Augustin das „Ablaufen“ der musikalischen Gestalt einer bekannten Liedmelodie — ob beim Sänger oder beim Zuhörer, ist ersichtlich irrelevant für das Gemeinte — als triviales Beispiel voraussetzen kann. Von diesem Wissen zu einer adäquaten tonräumlichen „Lagerung“ der Ausführung dürfte bei professionellen Sängern der Liturgie kein unüberwindbarer Abgrund klaffen, der den Sänger jedesmal zur Zufälligkeit verdammt (man beachte das kühne literarische Bild!), irgendwo anfangen zu müssen, um dann erst am Schluß bzw. beim erzwungenen Anhalten merken zu können, daß er zu tief oder zu hoch angefangen hat, d. h. daß er zur Überquerung des Abgrunds an anderer Stelle hätte beginnen müssen — man darf bezweifeln, ob angesichts derartiger Zufälligkeiten die Kirche sich für die musikalische Kunst als Teil der Liturgie entschieden haben könnte (im Einzelfall mag ja der *krächzende Rabe mit gutem Herz* höherstehen, als Träger der liturgischen Musik kann man bezweifeln, ob selbst Hieronymus davon wirklich sehr erfreut gewesen wäre).

Von Interesse ist auch, wie, dem Zweck nur des Vergleichs entsprechend knapp, das Erleben des Hörens oder Singens einer bekannten Melodie — mit einer unbekanntem Melodie, die ja nur gehört werden kann, wäre der Vergleich nicht durchzuführen — als Veränderung des *affectus*, hier also nicht wechselnder *affectūs*, durch die schon vorher zur Verdeutlichung des Ablaufs der Zeit verwandte „Veränderung“ der klingenden Melodie zuerst in erwartete und dann, nach dem Erklingen, erinnerte Töne beschrieben wird. Der *affectus* — der Seele? — bei Veränderung (in der Zeit) und der *sensus* bei *distentio/Zerstreuung* werden durch diesen Gang der Töne einer Melodiegestalt von der Erwartung in die Gegenwart des Erklingens und dann in die *memoria* erregt — offensichtlich hat Augustin hier eines der wesentlichen Probleme des Erlebens von Musik erfaßt (nicht erklärt), daß eine bekannte Melodie gerne wieder gehört werden kann.

Zu beachten wäre auch, daß die *nota cantantis* nicht im Sinne von *note* für Musik bzw. das Notenzeichen im Altfranzösischen und auch im Lateinischen zu verstehen ist.

<sup>136</sup>**Zu den Gradualia** *Exsurge ... et* und *Ego autem* Die von Pfisterer speziell angegebenen Parallelen sind in dieser Hinsicht nicht die einzigen; das Prinzip eines sehr beschränkten Am-

bitus weisen alle Chorstücke dieser Tonart auf. Das Chorstück des Grad. *Exsurge Domine et intende* hat mit dem von *Ego autem*, das liturgisch direkt benachbart ist, den Schlußsatz, aber auch eine Binnenkadenz auf *C* gemein; übrigens handelt es sich beidemale um die signifikant Gregorianische Schlußformel *FD ED DC*, die *Exsurge* nach *meum* etwas abändert (Quartsprung statt Terzsprung nach unten). Die Einbeziehung des Tons *C* begegnet in anderen Grad. des 3. Tons nicht sehr häufig, gelegentlich als Anfang, wogegen die meisten der wenigen des 4. Tons den Ton *D* mehr betonen; tonal könnte man aber dieses Chorstück eher dem 4. Ton zuweisen, dessen Repräsentanten allerdings meistens nicht bis *c*, sondern nur bis *b* hinaufreichen.

Angesichts der relativen Kürze des Textes des Chorstücks — verglichen etwa mit *Ego autem* — fällt eine Besonderheit auf: Die Verwendung identischer Melodiewendungen. Der Schlußsatz ist identisch mit dem von *Ego autem* (was nicht für die Parallele in AR gilt, da weist das dem 1. Ton zugewiesene Grad. *Ego autem* nicht die Schlußwendung (immer des Responsum) des Grad. *Exsurge ... et* auf). Das in Greg im Grad. *Ego autem* an eine Wendung des 1. Tons erinnernde Initium, *CD DGa G ...*, das wie zu erwarten auf einen Schluß auf *C* folgt, wendet *Exsurge* zweimal an, nämlich auf *Deus*, wie auch den dazugehörigen, vorangehenden Schluß, eben nach *meum*. *Exsurge* verwendet eben nicht nur diesen Schluß nochmals, sondern gleich die ganze Floskel, also *iudicium meum = et Dominus meus* (s. auch o., Anm. 123 auf Seite 452) (hier findet sich die Floskel von AR, die im Grad. *Exsurge ... et* der initialen Wendung *deus meus = in causam* von Greg entspricht, genau wie in der Gregorianischen Parallele von *in sinu* im Grad. *Ego autem* auch in AR — allerdings ist die Wendung von Greg individuell, die parallele Floskel von AR aber ist eine sehr häufig, auch an zu Greg nicht parallelen Stellen, auftretenden Wendung, eben eine Floskel).

*Ego autem* erweist sich hier als weniger „symmetrisch“ (dem entspricht auch AR), wenn es zwar auch die Schlußkadenz auf *C*, als *CFD ED DC* bzw. *FGD ED DC* zweimal bringt, aber eben nur diese 5 Töne, *molesti essent* — werden wiederholt, was auch angesichts des Textumfangs nicht als sehr weitreichende „motivische“ Korrespondenz anzusehen ist. Außerdem wird dieses erste Auftreten der Schlußformel auf *C* nicht von der gleichen Initialformel gefolgt, auf *induebam* folgt eine gänzlich andere, aber ebenfalls initiale Wendung, das an der Wendung *CD DGa G ...* recht effektvolle Moment des schnellen Sprungs nach oben wird somit in *Ego autem* nur ein einziges Mal, und das nur im Schlußsatz angewandt; da die Melodie auch noch ambitusmäßig auf die Sept *C – b* beschränkt ist, wirkt dieser Sprung, der wie gesagt auch als Sprung alleine im Ablauf erscheint, noch besonders effektiv — auf solche Beobachtungen sollte man bei der Bewertung Gregorianischer Melodien nicht verzichten: Die Anzahl von wiederholten Wendungen und Effekten ist völlig objektiv feststellbar, wie auch die Ökonomie im Umgang mit auffälligen, d. h. auch selteneren Bewegungen wie Sprüngen etc.; daß hinter solchen Formmerkmalen auch kompositorische Entscheidungen stehen, die man zu verstehen sich wenigstens bemühen kann, das ist angesichts der angesprochenen Tatsache, daß weder die Altrömischen noch die Gregorianischen Melodien als Objekte der Frage, welche Fassung die originale ist bzw. dieser am nächsten steht, komponiert worden sind.

Bei der Melodie des Chorstücks von *Exsurge* fallen, wie oben gezeigt, die Wiederholungen zwischen *iudicium meum*, und *Dominus meus* auf — hier wäre eine textliche „Symmetrie“ als An-

Warum man als Sänger das nicht bemerken soll, ist nicht ganz klar — ein Bewußtsein über den Abstand von einer, in „vorrationaler“ Zeit wie auch immer zu bestimmenden *finalis* dürfte doch in einem intuitiven Modell nicht ganz unmöglich gewesen sein, und daß man, um eine solche Vorstellung haben zu können, notwendig gleich ein Wissen um ein, auch noch rational definiertes Tonsystem haben müsse, in dem man Melodien verschieben kann, wie man dies in der *Musica Enchiriadis* findet, erscheint nicht als unabdingbare methodische Voraussetzung; genau das aber behauptet Pfisterer, ohne weiter über die Bedingungen eines Tonsystems in einer intuitiven, hierin irrationalen oder vorrationalen Gesangskultur nachzudenken, ja ein solches Nachdenken überhaupt für notwendig zu erkennen. Übrigens gibt es in der Literatur unter Bezug auf die theoretischen Quellen doch auch Erörterungen darüber, wie ein vorrationales Tonartenklassifizieren eigentlich denkbar sein könnte; das scheint für Pfisterers Vorgehen irrelevant, genau wie alle Quellen dieser Art, z. B. Aurelians Werk.

Betrachtet man die altrömische Version dieses Chorstücks, bemerkt man rein ambitusmäßig eine erstaunliche Höhenlage, die Melodie reicht bis *f*, etwas für Gradualchorstücke dieser Tonart nicht gerade Häufiges — allerdings findet sich in AR z. B. im Grad. *Venite filii* eine Parallele, die ebenfalls die tonräumlich auffällige Gesamtdisposition einer hohen Anfangslage und eines erst zum Schluß erreichten Abstiegs zur Tonika kennt (in Greg 5. Ton, mit anderer Melodie<sup>137</sup>). Daß ein Sänger z. B. unfähig gewesen sein soll-

---

regung denkbar; ein Faktor, der aber bei *Deus meus* und *in causam* nichts erklären kann —, zudem getrennt nur durch das kleine Melisma auf *Deus meus*, das auch noch den Anfang des Schlußsatzes identisch vorwegnimmt, also direkt aufeinanderfolgend; es fällt aber auch auf — in Vergleich zur Ökonomie im Umgang mit Sprüngen und Extremtönen in *Ego autem* —, wie häufig, und dann noch wörtlich wiederholt, solche Ereignisse in *Exsurge* stattfinden; die entsprechende Beweglichkeit ergibt sich vor allem aus den angesprochenen Wiederholungen.

Ein ästhetisches Urteil, das nur nach der Relation von Gesamtlänge und Wiederholungen fragt, vielleicht auch noch nach der Art von Anschlüssen könnte das Chorstück von *Exsurge* als ästhetisch weniger überzeugendes Gebilde bewerten; andererseits ist natürlich auch „Symmetrie“ ein eigenständiger Formfaktor. Die genannte Form fällt jedenfalls auf, insbesondere in Hinblick auf *Ego autem*, das einen anderen Einsatz gleicher Wendungen kennt.

Die Frage nach einer relativen Datierung beider Gradualia wird man nicht beantworten können; bemerkenswert ist, daß AR für *Domine exsurge* die gleichen „Symmetrien“, wenn auch mit z. T. verschiedenen melischen Wendungen kennt. Dieser Unterschied bei teilweise gleichen individuellen Wendungen — und *E<sub>3</sub>* von Apel weist er nur in diesen beiden Gradualia nach — weist auf kompositorische Freiheit hin; dabei kann die Klassifizierung von *Ego autem* in AR natürlich zur Veränderung des Schlusses geführt haben — ebenso ist es möglich, daß Greg tonal angepaßt hat, und *Ego autem* durch Verwendung des Schlusses von *Exsurge* — mit textlich notwendiger Dehnung — in den dritten Ton klassifiziert hat.

<sup>137</sup>Auch das Grad. *Adiutor in opportunitatibus* beginnt in AR mit *h* und erreicht die Tieflage erst in der zweiten Hälfte des Responsum; auch Greg beginnt hier mit, initial erreichter, Rezitation auf *c*, der Tiefton *D* — Tiefstton ist *C* (nur in Greg, AR erreicht nur *D*) — wird in Greg bereits

te, diese durchaus dramatische Gestaltung zu bemerken, scheint angesichts der Relation zum folgenden Vers, der um einen Halbton tiefer bleibt als das Responsum, nicht leicht vorstellbar; daß es in dieser Zeit mit absoluter Sicherheit kein absolutes Gehör gegeben haben könne (wenigstens im Rahmen des eigenen Stimmumfangs), müßte erst noch nachgewiesen werden. Daß für die Tonart das Chorstück auffällig hoch geht, von *E* bis *f*, das zu bemerken dürfte also auch einem Fränkischen *cantor*, unter denen es nach Aurelians Auskunft ganz hervorragende Meister gegeben haben muß, nicht allzu schwer gefallen sein; daß er sekundär hier eine Veränderung durch Transposition geleistet haben könnte, ist also nicht einfach a priori für ausgeschlossen zu erklären (zumal wenn man beachtet, daß dann solche „Fehler“ ja öfter überliefert sein müßten): Man wird wohl voraussetzen müssen, daß es die entsprechende, angesprochene tonräumliche Disposition in AR als Möglichkeit dieser Tonartklasse gegeben hat (das in Greg „fehlende“ Grad. *Pretiosa* ist in AR ein weiteres Beispiel dieses zu Anfang „hochliegenden“ Typs) — warum sollte das nicht auch für die gemeinsame Vorgabe gegolten haben<sup>138</sup>?

Hier stellt sich eine, hier noch nicht angeführte Frage: Kann eine Zeit, die noch keine rationale Skala definiert hat, exakt um eine Quart oder Quint transponieren (nach oben oder nach unten), könnte hier tatsächlich die „Natürlichkeit“ affinaler Transposition vorausgesetzt werden? In einer Zeit, die abstrakte Intervallbegriffe nicht gekannt hat (daß sie sie singen konnte, ist etwas ganz anderes, was man beachten sollte)! Diese Frage wäre ein möglicher Einwand gegen die These von Hucke, nicht aber schwer einsehbare Behauptungen über das Wissen bzw. eben Nichtwissen von der Relation der Ambitus von Chorstück und Versmelodie. Hier fällt auf, daß die — potentielle — Transposition nach unten den Ambitus ganz normal machte, höchster Ton im Chorstück wird *c*, im Vers begegnet dagegen noch der Ton *g*; dies wäre eine der Norm entsprechende Relation von Chorstück und Vers (der *große Torculus* nach Johnner). Aber genau diese, potentielle bzw. behauptete, Transposition transponiert zu Anfang gar nicht *h* in *E*, da gibt es erhebliche Diskrepanzen, wenn einmal der Ton *h* als *C*, dann aber als *E* wiedergegeben wird; ein rational schematisches Transponieren im skalisch geordneten Tonraum kann so etwas nicht leisten. Die Relation der Anfangsfigur wird also in der Gregorianischen Fassung gegenüber der Altrömischen keineswegs skalisch geordnet transponiert, sondern ersichtlich umgedeutet, zu was? Nämlich zu einer der üblichen einleitenden Umspielungsfiguren

---

mit *in tribulatione* erreicht, allerdings bleibt die „Hauptlage“ auch da noch die Rezitation auf *c*: Das Responsum in Greg ist hinsichtlich des abschnittsweise durchlaufenen Tonraums sehr beweglich.

<sup>138</sup>Damit wird nicht behauptet, daß AR nicht in Hochlage transponiert haben könnte, zu fragen wäre dann aber, in Reaktion auf welche Fassung; daß dies ausgerechnet auf Greg sein sollte, dessen Melodieführung, wie oben, Anm. 123 auf Seite 452, leicht zu sehen, doch wesentlich anders ist, erscheint nicht als wahrscheinlich. Behauptet wird also nur, daß diese Erscheinung nichts zum historisch genetischen Verhältnis von Greg zu AR sagen kann. und daß die Argumentation vom „Unbewußtsein“ der Sänger, in AR wie in Greg, hinsichtlich von Melodieambitus unhaltbar ist.

der Tonika: *C DFE E*; die Tonika hat damit wohl jeder Hörer verstanden; warum sollte dies nicht eine ganz bewußte, vom neuen tonalen Denken bestimmte Interpretation einer Vorgabe gewesen sein dürfen, die der Altrömischen näher steht? Genau hier liegt eine Vorentscheidung: Eine Fränkische Bearbeitung darf es nicht gegeben haben, was angesichts der viel höheren Leistungsfähigkeit der Fränkischen *cantores* — das invektive Hetzen des Römischen Diakons kann man nicht ernstnehmen, wie Verf. an anderer Stelle gezeigt hat — schon eine beweiswürdige methodisch heuristische Vorentscheidung darstellt:

AR

Greg

Ex- sur- ge Do- mi- ne

Andererseits: Warum sollte die Altrömische Version, wenn sie nach Pfisterers These nur eine Umarbeitung der Gregorianischen ist, vielleicht auch ein Zersingen, denn die ästhetisch höhere Qualität der Gregorianischen Fassung, wird man höchstens bestreiten, wenn man entsprechende Betrachtungsweise von Musik für von vornherein sinnlos hält<sup>139</sup>, warum also sollte die Altrömische Fassung auf die Idee kommen, eine so typische Gestaltung wie die der Gregorianischen zu transponieren, und dann auch noch so seltsam, daß einmal *C* zu *h* wird, dann wieder *E* (d. h. AR „übernimmt“ wie so oft zu Anfang nicht den initialen Aufstieg, der andererseits AR nicht etwa völlig fremd ist — wer weiß a priori, daß diese, wie gesagt nicht seltenen Initien, an denen nur Greg von der Lage der Tonika aufsteigt, nicht Ergebnis eines sekundären redaktionellen Eingriffs von Greg sein darf oder kann?). Solche Diskrepanz geht weiter, denn zwar „übernimmt“ AR die oben, 2.6.1 auf Seite 462 und Anm. 123 auf Seite 452, angesprochene merkwürdige Wiederholungsstruktur, nicht aber die Parallelität zwischen *Exsurge* und *Ego autem*, vor allem aber nicht die markante Gestalthaftigkeit der wiederholten Teile in Greg. Das sind zu ignorierende Invarianten nur dann, wenn man sich dem strikten Variabilitäts„dogma“ der besonders strengen *oral tradition* Lehre sozusagen gläubig verpflichtet fühlt.

<sup>139</sup>Man beachte etwa den Effekt des „auslassenden“ Umspielens der Tonika zu Anfang in Greg gegenüber der nur ornamentalen Akzentnutzung in AR (auf *Exsurge*). Entsprechend weitreichend ist auch die Gestaltung des Melismas auf *Domine* in Greg, wieder wird der Zielton, die Tonika „ausgelassen“, *FGF D FaG ...*, um dann erst durch die *clives aF GF FE* zuletzt mit *pressus* betont erreicht zu werden; solche Effekte sind AR fremd. Übrigens, vielleicht wollte der Notator von AR ganz einfach den Ton *b* vermeiden, dann stellte sich das von Huckle so herausgestellte Phänomen als trivial heraus — Vermeidung von *b* gibt es ja. Auch diese Lösung ist nicht a priori auszuschließen. Hinsichtlich des Nebeneinanders der beiden alternativen Tetrachorde scheint AR im Ganzen nicht konsistent zu sein; das wäre aber noch zu untersuchen — bevor man voreilige Schlüsse ziehen will und kann.

Die Behauptung von Pfisterer wird auch hier erkennbar als Versuch, eine Vorentscheidung mit allen Mitteln durchzusetzen, was nur dann gelingen kann, wenn man wesentliche Merkmale, wie die melodische Gestalt bzw. ihre Stilistik unbeachtet läßt — angegeben werden müßte ja auch ein Grund, warum AR hier in so auffälliger Weise transponiert haben sollte, abgesehen davon, daß AR nur in rationaler Überlieferung faßbar ist, nämlich in diastematischer Notation, nicht aber als ein, wie auch immer zu verstehender, Ausfluß „intuitiver“, den Gesamtambitus eines erinnerten, *notum canticum* — nach Augustin — nicht wissender Sänger.

Man wird hier also wohl eine ganz besondere Ästhetik vermuten müssen, wenn man auch hier der These von Pfisterer Glauben schenken will. Nur fehlt auch hierzu die Angabe von Gründen. z. B. der Hinweis auf die doch dramatische Wirkung eines solchen Abstiegs zur Tonika im Responsum, das einige Parallelen in AR hat, nicht in Greg. Daß es Pfisterer gelungen wäre, hier eine klare sekundäre Entscheidung von AR, und zwar eindeutig in Reaktion auf Greg zu begründen, ist nicht zu erkennen; man wird eher in dem Auslassen wesentlicher Merkmale der Melodien in den angeführten Beispielen einen weiteren Hinweis darauf sehen müssen, daß seine These unhaltbar ist — die Frage, wie, und dazu noch direkt, aus der Tradition von Greg die von AR habe werden können, läßt sich nicht einfach durch Verweise auf abstrakte, von der Melodiegestalt völlig getrennte Merkmale wie Formelanzahl, Diskrepanzen der Lagen etc. beantworten; die Frage muß notwendig und sogar primär darauf gerichtet werden, was eigentlich für stilistische Unterschiede vorliegen, welche melodischen Gestalten vorliegen, wie z. B. das weitgehende Fehlen (in Greg) von trivialen Melismenbildnern wie „zyklische“ Kleinfiguren, wie man sie aus dem „bewegten“ Rezitativ kennt, oder die für AR ebenso kennzeichnenden „rollierenden“ Floskelwiederholungen, die hier die Schlüsse auf *iudicium meum* bestimmen; die mangelnde Ökonomie im Umgang mit Hochtönen ist ebenfalls ein derartiges, zu beachtendes stilistisches Merkmal von AR in Gegensatz zu Greg, wozu auch die Fähigkeit der weitreichenden tonalen Disposition, der „auslassenden“ Umspielung bzw. des Ansterns der Tonika gehört (die grundsätzlichen Unterschiede der Fassung, wo nicht einmal mehr das Grundgerüst übereinzustimmen scheint, kann man oben, Anm. 123 auf Seite 452 selbst betrachten).

Sein Versuch einer „Widerlegung“ der — in der Tat schon durch ihre Vagheit rational kaum rekonstruierbaren — Argumente von Hucke ist unbrauchbar in Hinblick auf ein angebliches Nicht-Bemerken-Können einer „zu hohen“ Lage des Responsum zum Vers durch den Solisten und Chorleiter, denn die Relation zum Schlußton, zum Hauptton dürfte auch einer der hervorragenden *cantores* die noch keine *musici* waren, bemerkt haben können — es sei nochmals bemerkt, daß AR diese, angeblich sekundäre Hochtransposition von Greg in diastematischer Form überliefert, also gerade nicht in „vorrationaler“, intuitiver Zeit, also rational bewußt<sup>140</sup>. Eine Erklärung, die plausibler wäre als die einer Angleichung

<sup>140</sup>Und das System der *finales*, dessen Herkunft in der Theorie aus antiken Vorgaben oder anderen Voraussetzungen eben nicht erklärbar ist, muß wohl eine Grundlage in der intuitiven Auffassung der Melodien gehabt haben, sicher nicht im Sinne von skalisch festgelegten Haupttönen,

des Ambitus des Chorstücks an die übliche Gestalt als sekundärer Akt in Greg jedenfalls, läßt sich in seinen Argumenten nicht finden — daß die Gesamtmelodik dann notwendig weitere Veränderungen erfahren haben muß, das liegt nahe, wie auch eine Angleichung an andere Modelle, wie z. B. die Identität von Schluß des Responsum und des Versus, nur in AR — daß Greg eine solche Gleichheit als langweilig „individualisiert“ haben könnte, ist ebensowenig auszuschließen wie die Möglichkeit, daß AR sich selbständig aus einer in beiden Versionen nicht mehr „rein“ faßbaren gemeinsamen Vorgabe selbständig entwickelt haben darf oder kann: Daß Greg in seiner zunächst adiastematisch, dann rational faßbaren Gestalt die, nach den Zeugnissen vorauszusetzende Römische „Urform“ identisch wiedergeben müsse, ist eine unbeweisbare Vorentscheidung, deren inhaltliche Begründung bei Pfisterer die musikalische Unfähigkeit der rezipierenden Fränkischen *cantores* sein soll; daß dieser Vorentscheidung einfach zu folgen sei, ist nicht zu akzeptieren.

Und wenn diese — angebliche! — sekundäre Bearbeitung von Greg durch AR dann auch noch in so wenig schöpferischer Weise erfolgt, wie dies oben dargelegt wurde, z. B. Anm. 123 auf Seite 452 und 2.6.1 auf Seite 462, dann dürfte Huckes Modell als solches (modulo also der „intuitiven“ Begründungen) auch bei diesem Beispiel wesentlich überzeugender sein als die *Arbeitshypothese* von Pfisterer, die kaum die immer wieder erstaunende Selbstsicherheit verdient, mit der sie vorgetragen wird.

Denn was wird eigentlich gesagt? daß es eine Parallele zu einem, liturgisch benachbarten Graduale der gleichen Tonart gibt, daß diese Parallele in der Altrömischen Fassung nicht besteht<sup>141</sup>, daß hier also eine andere Entwicklung vorliegt (übrigens sind Tonartenunterschiede auch zwischen *deuterus authent.* und *deuterus plag.* vielleicht doch nicht irrelevant), und allgemeine, durch die Zeugnisse der Zeit leicht widerlegbare Allgemeinplätze zum (angeblichen Un-)Wissen über Ambitus von Melodien bei Sängern. Warum denn die Altrömische Fassung ausgerechnet den Anfang nach oben transponiert haben soll, warum sie die Parallelen nicht „übernimmt“ — als *Parallelstellenangleichung*? —, darüber erfährt man von Pfisterer nichts; es reicht, ein paar Parallelen aufgewiesen zu haben, ohne allerdings die auffällige Nähe zu der sonst auffällig individuellen bzw. gegenüber der „Symmetrie“ des Grad. *Exsurge ... et* „prosaischen“ Melodie von *Ego autem* näher zu beleuchten. Was soll denn eigentlich die Annahme verbieten, daß Greg eine Fassung übernommen hat, die der Altrömischen näher stand, insbesondere, was den außergewöhnlich großen Ambitus des Chorstücks, ausgerechnet des Chorstücks in Relation zum Vers anbelangt, und daß die Fränkische Redaktion diese Merkwürdigkeit bemerkt hat, und zwar beim tonalen Einordnen des Anfangs; daß der Redaktor dann, und hier kann man Hücke zustimmen<sup>142</sup>, natürlich Probleme bemerken mußte, die er ganz einfach durch Verwendung von gegebenen Wendungen und „symmetrischen“ Wiederholungen „gelöst“ wohl aber in etwas wie Bezügen zu solchen Haupttönen.

<sup>141</sup>Was man dann in der gleichen Weise als sekundäre *Parallelstellenangleichung*, nun aber in Greg, bewerten müßte — das paßt aber nicht zur a priori Entscheidung, was wiederum diese *Angleichung* als Argument entwerfen muß.

<sup>142</sup>Insofern als Pfisterer auch hier strikt auf Beachtung der individuellen Melodiemerkmale verzichtet, seine Verweise auf Parallelen aber im altrömischen Fall nichts zur Sache sagen, im Gre-

hat. Ist das weniger plausibel als die geradezu absonderliche Vorstellung, daß AR aus der ambitusmäßig normalen Melodie des Chorstücks, vielleicht aus überschäumender Freude des Herzens — nicht einmal einen solchen Grund findet man angegeben —, eine Melodie gemacht hat, die hinsichtlich dieses Merkmals nur wenige Parallelen (nur in AR, s. o.) hat<sup>144</sup>? Die Schlußwendungen der Gregorianischen Fassung, übrigens für die *C*- wie auch die *E*-Schlüsse, entsprechen dem gleichen Typ, der für die Gregorianik charakteristisch ist; auch hier erscheint die Häufung in *Exsurge* etwas schematisch, *Ego autem* ist auch hierin „prosaischer“, wogegen die „Symmetrie“ von *Exsurge* als Zusammensetzung und Ableitung erscheinen könnte<sup>145</sup> (wollte man eben „Symmetrie“ als sekundäre Entwicklung ansehen, nur wer kann das beweisen?) — allerdings sind die Träger der besonders auffälli-

gorianischen aber eher die Meinung von Huckle bestärken können — Übernahme von Wendungen eines bekannten Grad. der gleichen Tonart —, erscheint die Behauptung etwas seltsam, daß ausgerechnet Pfisterers Deutung *einen weiteren Kreis von Beobachtungen einschließe* — die Parallelität zum Schluß des Grad. *Ego autem* nur in Greg gibt weitere Fragen auf, für Greg<sup>143</sup> —, und *daher eine höhere Wahrscheinlichkeit beanspruchen* könne: Was hat Pfisterer eigentlich zur Bestimmung der genetischen Relation an Beobachtungen beigetragen, wenn er nicht einmal erklären kann, ja nicht einmal die Notwendigkeit einer entsprechenden Erklärung zu bemerken scheint, wie man sich denn den Weg von der Gregorianischen Fassung zur Altrömischen vorstellen soll: Daß der Weg einer individuell „unnormalen“ zu einer Normalisierung eine niedrigere *Wahrscheinlichkeit* haben könnte — wenn man Pfisterers These folgen soll — als der umgekehrte Weg einer Individualisierung, müßte doch wenigstens diskutiert werden: Die einfache a priori Voraussetzung, daß es etwas wie eine Bearbeitung durch die rezipierenden Franken nie gegeben haben darf, also auch nicht gegeben haben kann, ist schon angesichts der Tonalität wenig überzeugend; vor allem wenn entsprechende Bearbeitungen in Rom als selbstverständlich vorausgesetzt werden, was Pfisterer vielleicht nicht gesehen hat. Hinzu kommt aber noch, daß doch wohl Greg in seiner tonräumlichen Disposition des Responsum die „normale“ Fassung aufweist, das müßte nach dieser Art von a priori Argumentation auf spätere Entstehung verweisen. Daß Greg bei einer Rezeption von AR sich um markante Bildungen bemüht haben kann, ist angesichts der Langweiligkeit — gegenüber Greg — von AR auch hier nicht unvorstellbar.

<sup>144</sup>Man könnte *iudicium* in Greg noch auf AR beziehen; der Anfang wäre dann als Reduktion, insbesondere auch hinsichtlich des Ambitus, Ökonomie der Spitzentöne, der Altrömischen Fassung zu bewerten; eine solche Verwandtschaft — um einen hinsichtlich Abhängigkeit neutralen Begriff zu wählen — liegt auch deshalb nahe, weil die Verteilung der (lokalen) Spitzentöne dem Wortakzent nicht entspricht, der höchste Ton liegt, wie bereits angeführt, in beiden Versionen auf *iudicium*, was auch für *Domínus* gilt.

<sup>145</sup>Man muß vielleicht beachten, daß der Text von *Exsurge ... et* vier Teilsätze mit *meus/meam/meum* abschließt, wogegen eine vergleichbare textliche „Reim“struktur im Grad. *Ego autem* nur zum Schluß begegnet: *animam meam: et oratio mea*, was aber musikalisch keine Folgen hat; „stattdessen“ komponiert der Gestalter dieses Grad. einen musikalischen „Reim“ zwischen *animam meam* und dem Ende *in sinu meo convertetur*: Textliche Beziehungen müssen nicht zu musikalischen Symmetrien führen, sie können es aber; hier liegt eine Möglichkeit der musikalischen Formerfindung für den Komponisten vor — und warum sollte nicht der Komponist

gen musikalischen „Symmetrien“ im Grad. *Exsurge ... et* sehr merkmalsreich, können also diese „Symmetrie“ sozusagen inhaltlich tragen<sup>146</sup>.

Methodisch bleibt auch hier die Frage, ob es wirklich sinnvoll ist, von vornherein die Frage nach der genetischen Relation der beiden Fassungen als Frage in der Weise, wie dies Pfisterer tut in den Vordergrund zu stellen, und zwar bevor man noch auch nur ansatzweise eine Klassifikation der Unterschiede und Parallelen abstrahiert hat. Der Versuch, eine vorgefaßte Meinung durchzusetzen, erscheint nicht gerade erfolgreich — es werden immer Möglichkeiten bestehen, die Relation genau umgekehrt zu sehen. Die eigentliche Aufgabe wäre endlich eine systematische und eingehende Betrachtung der gestaltmäßigen Unterschiede beider Fassungen (denn die Parallelität steht nicht zur Diskussion), ehe man die Frage der zeitlichen und genetischen Relation entscheiden will.

Die Vorstellung eines jeweiligen Monoliths dürfte unpassend sein, das zeigt die Varianz der Liturgie; dies dürfte unbestrittene Trivialität sein, treten also, vielleicht nur scheinbare, Gleichheiten zwischen Gregorianischen Varianten und altrömischer Version in einer bestimmten Melodie auf, so kann nicht einfach die Möglichkeit einer individuellen Beziehung durch Verweis auf andere Melodien, in denen die Varianten keine, angebliche, Gleichheit besitzen, als widerlegt gelten, was hier als rein methodische, nicht auf den von Pfisterer angeführten Einzelfall bezogen sei; es geht um methodische Voraussetzungen. Wenn also in einem winzigen Melodieteil wirklich frappierende Ähnlichkeiten feststellbar wären, in anderen gleicher Gattung aber nicht, so wird man nicht a priori individuelle Entwicklungsgänge ausschließen können: Man sollte die Melodien zunächst immer individuell vergleichen. Das ist methodische Notwendigkeit ebenso wie die Aufgabe, nicht einfach nur abstrakte Merkmale, wie z. B. allgemein übereinstimmende oder nicht übereinstimmende „Symmetrie“ in beiden Fassungen zu konstatieren. Dann allerdings muß man versuchen zu Klassifikationen zu kommen, die die Fülle der Unterschiede überschaubar macht — allerdings versprechen Feststellungen wie die Ausfüllung von Terzen, Weglassen oder Hinzufügen von Melismen etc. nicht gerade weiterführende Aufschlüsse geben zu können.

In den von Pfisterer nochmals zusammengefaßten Beispielen für liturgische Differenzen

des Grad. *Exsurge ... et* die angemerkt textlichen „Reime“ als Anregung für die Form gesehen haben; seine Lösung ist keine einfache Übernahme der Wortparallelen im Text.

<sup>146</sup>Weil Pfisterer auch hier keine Klassifikation, also Abstraktion der Relationen formuliert — z. B. wären die „Unparallelität“ hinsichtlich Wiederholungen, weitgehende Gleichheit bei anschließender Verschiedenheit, Transposition von Teilen u. ä. mögliche Klassifikationskriterien —, ist nicht erkennbar, warum die Behandlung dieses Graduale unter der Rubrik *Systematische Untersuchungen* eingeordnet wird; ein Unterschied zur Behandlung des Grad. *Gloriosus* ist nicht zu erkennen; wohl aber die Parallele, daß Pfisterer auch hier die auffällige dezidiert Gregorianische Schlußformel in beiden Beispielen (natürlich in Greg) ebenso unbemerkt läßt wie die gestaltmäßigen Unterschiede der Melodien beider Fassungen; überhaupt ist der Gegensatz der Schlußformeln in beiden Fassungen so deutlich, daß es schwer fällt, an eine direkte genetische Relation, wie auch immer, der beiden Versionen als a priori Ansatz zu glauben.

findet sich wieder eine Transposition, was die Frage der genetischen Relation auch von rein musikalischer Seite stellen lassen kann, *ib.*, S. 121 f.

Es geht wieder um eine der bereits genannten liturgischen Doppelangaben und besondere Weiterungen: Einige der betreffenden älteren liturgischen, also natürlich Fränkischen<sup>147</sup>, Hss. weisen *in feriis adventus, feria secunda* nicht nur ein, sondern zwei Offertorien an, Off. *Confortamini* und Off. *Ave Maria*, die, wie Pfisterer dankenswerter Weise angibt, beide gleichmäßig zu den Lesungen passen. Im Gegensatz dazu weisen die jüngeren Hss. wie dann üblich nur noch ein Off. auf, durchgehend *Confortamini*; dies gilt auch für die altrömische Version; allgemein gilt für diese spätere Überlieferung, daß das Off. *Ave Maria* auf den folgenden, ursprünglich ohne Formular bestehenden vierten Adventsonntag gewandert ist — übrigens, hier erweist sich die Altrömische Fassung auch liturgisch als älter, warum dieser Sachverhalt für die genetische Relation irrelevant sein soll, wäre wohl noch zu erklären. Daneben finden sich noch Sonderverteilungen; außerdem findet sich dann *Ave Maria* auch für die Feier *Mariae annuntiatio*, was inhaltlich auch zu erwarten wäre. Wie Pfisterer ebenfalls klar zu erkennen gibt, hat dieses Fest in der Fränkischen Überlieferung, soweit sie greifbar ist, auch erst später ein festes Formular.

Als Folgerung daraus zieht Pfisterer die wirklich überzeugende Formulierung, daß *die Dublette der Ausgangspunkt der Überlieferungsgeschichte ... sei*, *ib.*, S. 122 — d. h. offensichtlich, daß die ursprüngliche Liturgie Platz gehabt habe für das Absingen von zwei, bekanntlich nicht ganz kurzen vollständigen Offertorien, vielleicht war ja die Opferdauer besonders lang (Achtung! Das ist ironisch gemeint, denn man könnte ja fragen, warum man dann nicht ein einziges Offertorium mit ein paar mehr Versen gesungen haben könnte. Es wäre doch zu bedenken, ob ältere Hss. vielleicht Alternativen notieren; direkt vom 4. in den 8. Ton zu springen, wie es für ein immediat nacheinander erfolgendes Absingen beider Offertorien zwingend wäre, erscheint auch als unterhaltsame, stillschweigende Voraussetzung).

Daß das Off. *Ave Maria* für eine Ausfüllung des betreffenden liturgischen Ortes geeignet ist, dürfte Liturgen bewußt gewesen sein, so daß einer solchen „Wanderung“ oder liturgischen Wiederverwendung nichts im Wege gestanden haben kann, wenn *Annuntiatio* tatsächlich ursprünglich ein liturgisch nicht festgelegtes, d. h. wohl regional verschiedenes oder später eingeführtes Formular hatte. Für die Relation der Fassungen ist hieraus kaum Honig zu saugen, denn selbst wenn nachgewiesen wäre, was Pfisterer leider nicht tut, daß diese Übernahme auf keinen Fall aus dem neu „ausgefüllten“ vierten Adventsonntag erfolgt sein kann, bleibt natürlich immer die Möglichkeit, daß AR einfach neuere, Fränkische, liturgische Klarstellungen auf eigene Weise mitgemacht bzw. nachvollzogen haben könnte — Zeit genug „bietet“ der Termin der Niederschrift der altrömischen Fassung genügend; hier läge eine rein liturgische Entwicklung vor, die die Musik selbst nicht

<sup>147</sup>Daß deren Überlieferung im Ganzen in ältere Zeiten führt als Römische dürfte kaum umstritten sein; beachtet werden sollte aber in jedem Fall, daß diese Überlieferung im Rahmen überhaupt der Bemühungen Fränkischer Liturgen um Aufstellung verbindlicher liturgischer Ordnungen im Raum des liturgischen Liedes zu sehen ist.

betrifft.

Was also bleibt, ist die Tatsache, daß der benannte Mittwoch, die *feria secunda*, eine liturgische Unklarheit bot, die von einigen der älteren — offenbar ja nicht allen — Hss. auch gewissenhaft, eben durch Bezeugung dieser Unklarheit überliefert wurde: Keiner der Texte war als situationsmäßig unbrauchbar auszumerzen; eine inhaltliche Entscheidung war unmöglich, was übrigens die liturgische Frage stellen läßt, warum dann doch am Ende das Off. *Confortamini* übrig geblieben ist<sup>148</sup>.

Man muß also als liturgische Ausgangslage eine der angesprochenen Unklarheiten annehmen, die einige Hss. auch wiedergeben — vielleicht ein Hinweis darauf, daß hier die Entscheidung dem liturgisch für den Tag Verantwortlichen überlassen wurde, was aber nicht notwendig ist, wenn die betreffenden Bücher beim ersten Auftreten eben nur registrieren wollen, einige spätere dies dann als Gegebenheit weiterüberliefern, und, wenn notiert, dann natürlich auch die entsprechenden Melodien mitteilen. Weil Hss. des 10. Jh. kaum als liturgisch sehr alt angeführt werden können, was sie notationsgeschichtlich sicher sind, wird man hier von einem Konservativismus der Erhaltung von älteren Vorgaben auch für gar nicht mehr bestehende Konventionen sprechen müssen, denn daß für die überliefernden Hss. mit Noten die angesprochene liturgische Unklarheit noch Wirklichkeit gewesen sein sollte, wird schwer zu beweisen sein; es ist sehr gut möglich, daß die neuere Konvention bereits gültig war. Jedenfalls wird man nicht annehmen können oder müssen, daß, eben vielleicht wegen besonders lange dauernder Opfergaben, zwei Offertorien notwendig waren. Immerhin, solche Fragen sollte man ebenso wie die nach dem Grund der Durchsetzung des „endgültigen“ Resultats nicht ganz ausblenden.

Daß AR nur noch die neuere Konvention wiedergibt<sup>149</sup>, kann für die als ursprünglich vor auszusetzende Römische Vorgabe — wenn es denn wirklich eine einheitliche und klare Vorgabe gegeben haben sollte, Amalars Ausführungen lassen das eher bezweifeln<sup>150</sup>

<sup>148</sup>Eine der von Pfisterer angegebenen Hss. entscheidet anders, was inhaltlich durchaus begründbar erscheint; dennoch, es setzt sich eben nur eine, und dann die betreffende Entscheidung durch.

<sup>149</sup>„Dafür“ gibt AR zwei Gradualia an, *Tollite portas* und *Prope est Dominus*; ein Hinweis darauf, daß hier AR die älteste, nämlich *dubletäre* Fassung wiedergibt? Hat hier etwa Greg zum 4. Advent sekundär verschoben? Für die Melodien selbst kann man daraus überhaupt nichts folgern, die sind offensichtlich alt, nämlich in beiden Fassungen erhalten — Auch der in Greg zum 4. Advent gesetzte Int. *Rorate caeli* — berühmt durch seine semantisch tonräumliche Deutbarkeit, die *desuper* höher als die *caeli* setzt — findet sich hier zum Fest *Statio ad S. Mariam*, was auch für die Comm. *Ecce virgo* gilt. Wer die gegenüber Greg nur als trostlos zu bezeichnende Melodieführung des Int. *Rorate caeli* zu Anfang in AR aus Greg ableiten will und nicht von „Zersingen“ sprechen muß, dürfte keine Fähigkeit zur Beurteilung von Musik haben (vgl. ein paar Hinweise in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 245, S. 467 ff.). Man findet in AR auch weitere alternative Angaben, also nicht nur Doubletten, sondern Quadrupletten — ein Zeichen für vierfaches Uralter von AR?

<sup>150</sup>Und gerade bei den Doppelangaben, Pfisterers *Dubletten*, sollte man immer beachten, daß nur

—, daraus überhaupt nichts gefolgert werden, von einer wirklichen Immunität gegenüber, eventuell, späteren Fränkisch Gregorianischen Entwicklungen, gerade in der Liturgie, kann man in AR wohl nicht sprechen; hinsichtlich der Frage der genetischen Relation beider Fassungen ist man also wieder auf die Musik selbst verwiesen, die hier übrigens gelegentlich eine melismatisch größere Aufwendigkeit in der Gregorianischen Fassung erkennen läßt. Daß ein Vergleich der Musik und nur dieser wirkliche Klarheit über genetische Relationen liefern könne — kann nur deshalb nicht als frommer Wunsch erscheinen, weil Augustin eine solche Erörterung für hochgradig sündig halten würde: Musik als solche wird in ihrer konkreten Erscheinung zum eigenständigen Objekt nicht nur des Erlebens, nein sogar des Reflektierens.

Die Frage, welche Fassung die ursprüngliche bzw. der ursprünglichen am nächsten stehen könnte, wäre natürlich zunächst hinsichtlich der Transposition zu stellen: Die Gregorianische Fassung erscheint tonal in korrekter Lage, die Altrömische ist um eine Quint transponiert, was man daran merken kann, daß den strukturell wichtigen Tönen, der *finalis* und dem *supersemitonium*, *F*, jeweils die Quinten entsprechen — allerdings mit Einschränkungen. Dies könnte darauf verweisen, daß AR die jüngere sein muß, denn eine Transposition stellt eine Veränderung dar, die eigentlich nur von der normalen Fassung ausgehen könnte. Daß man in rein mündlicher Überlieferung einfach eine Quint höher singen kann, wird man wohl nicht bestreiten können; wobei keineswegs so klar ist, daß nicht auch Relationen zwischen den Tonartklassen hinsichtlich etwas wie relativer Lage bestanden haben können. Von solchen Problemen abgesehen kann man sicher sagen, daß die wirkliche Lagebestimmung erst mit einer Rationalisierung virulent wird, d. h. im altrömischen Fall mit der Notation — dann aber besagt die Transposition für die genetische Frage überhaupt nichts, denn in dieser Melodie ist sie durchgehend klar zu erkennen. Sie ist sozusagen aussagelos, denn die Transposition kann erst im Moment der Niederschrift erfolgt sein.

Und dafür läßt sich auch der Grund angeben, und der macht dann Probleme: Im 2. Vers des Off. *Confortamini* findet man in der altrömischen Fassung auf *Dominus prestat certamen* eine Wendung in die Tiefe, die in untransponierter Lage den Ton *A* verlangte; eine für die Offertorien des 4. Tons ungewöhnliche Region, wenn man hier die Gregorianische Tonartklassifizierung anführen darf — und die wird man notwendig für die ratio-

---

im Frankenreich eine systematische, vergleichende Liturgiewissenschaft existierte, einen Römischen Amalar der Zeit bleibt Rom also offenbar schuldig. Das heißt aber, daß bei Unklarheiten dieser Art — Verf. ist sich bewußt, daß die Qualifikation ausschließlich auf den Umstand eben einer alternativen Angabe bezogen ist — durchaus die Möglichkeit sinnvoll erscheinen konnte, Doppelangaben zu machen; und daß etwa die *Sextuplex*-Hss. als Gebrauchsgesangbücher gedacht und verwendet worden wären, wird wenigstens nicht explizit behauptet; insofern ist eine Einwirkung dieses vergleichenden Denkens durchaus möglich; eben ein Sammeln und vergleichend alternatives Zusammenstellen bzw. Katalogisieren. Die ersten liturgischen Gesangshss. müssen also nicht einfach aktuelle Gesangbücher gewesen sein, sondern dürften dominant systematische Sammlungen darstellen.

nale, diastematische Notierung, andere gibt es nicht, von AR auch voraussetzen müssen, vielleicht nicht in der Klarheit, die Guidos Theorie besitzt. Die Entsprechung findet man auch in dieser Fassung, nur in einer Weise, die, wenigstens nach der Ausgabe von Ott zu schließen, einen Verstoß gegen das Tonsystem bedeutet: Ott überträgt hier doch tatsächlich als tiefsten Ton *B* — nicht *A*, wie dies AR fordern würde<sup>151</sup> —, also einen „inexistenten“ Ton, der eigentlich alle Theoretiker hätte zur Verzweiflung bringen müssen (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 243, S. 462 ff.).

Vor einer Überprüfung der Quellenlage ist hierzu natürlich nichts zu sagen, was aber auffällt, ist die Relation zu AR: Nicht *A*, sondern *B* ist der tiefste Ton, der allerdings wie *A* einen Ganzton über sich hat, insgesamt findet man die Töne *BCD F*. Dieser Sachverhalt wird noch seltsamer, wenn man beachtet, daß, da wo AR mit *E* auf *hominibus* ebenfalls seinen tiefsten Ton hat, Greg nur bis zum sonst auch üblichen *C* reicht und darauf auch kadenziert; dann aber auf dem anschließenden *quoniam* bis zum *A* hinabsteigt, wogegen AR da nicht den tiefsten Ton besitzt; Greg hat also die Tonfolge *ABCD EFG* im Abschnitt *quoniam Dominus praestat certamen/quoniam Domino praestatis certamen*, AR aber die Folge *EFGahcd*, wenn auch nicht immer an den gleichen Stellen — zu folgern wäre, daß Greg nach unten, in die korrekte Lage transponiert hat, mit der fatalen Folge eines nichtexistenten Tons. Bei etwas genauerem Zusehen ergibt sich allerdings ein Charakteristikum: Auf *quoniam* hat AR die Tonfolge *F G a ...*, Greg dagegen *CA CD ...*: Der von *F* der altrömischen Fassung eigentlich geforderte — eigentlich nichtexistente — Ton *B* findet sich nicht. Auf dem ebenfalls für die Tonart extrem tief vertonten Wort *certamen* hat AR *GFG FGaGaGFGFE FE*, also die gleichen Töne wie auf *quoniam*. Greg dagegen hat *D CDFDBCB BBC*, also kein *A*, „dafür“ aber, und recht ausführlich, nämlich 4 mal, den Ton *B* als tiefsten Ton, der von AR eigentlich geforderte Ton *A* als Entsprechung zum Abschlußton *E* hat in Greg keine Entsprechung, der falsche Halbton ist somit gewissermaßen etwas „entschärft“; ob man dies wirklich als Zufall ansehen soll, wäre zu fragen — klar ist, daß die Lage bestimmter Abschnitte mit der Transposition in AR in irgendeiner Hinsicht verbunden sein muß, aus dem 2. Vers des Off. *Confortamini* (der Notierbarkeit wurden nicht alle *oriscus*-artigen Neumen in AR als solche wiedergegeben; es kommt hier auf die Tonfolge an):

<sup>151</sup>Zu einem etwas anderen Text, dessen Priorität gegenüber dem von AR Pfisterer seltsamerweise nicht behauptet, *Domino praestatis certamen* lautet der Text nach dem *Offertoriale triplex; Chartres, PM XI* singt *Dominus praestat certamen*; ein Unterschied hinsichtlich der Silbenzahlen, die durch Rezitation trivial bewältigt ist.

AR

Greg

Non pu- sil- lum vo- bis cer- ta- men prae- sta- re ho- mi- ni- bus

AR

Greg

quo- ni- am Do- mi- nus prae- stat cer- ta- men pro- pter- e- a

Wie man sofort sieht, ist die Gesamtdisposition identisch (bei sehr großen Unterschieden im Detail der Melodieführung, eine einfache „gegenseitige“ Ableitung, in welcher Richtung auch immer, von einander erscheint ausgeschlossen, oder es müßten eben Klassifikationsmerkmale aufgestellt werden, die entsprechende „Ableitungen“ als typisch klassifizierbar erklären könnten, daß dies hier möglich sei, ist aber ausgeschlossen, man beachte nur den Unterschied bei *certamen propter*<sup>152</sup>) — dies wird auch deutlich, wenn man den Schluß des folgenden Abschnitts beachtet, auf *signum* haben beide Fassungen wieder den Tiefton *G* bzw. *C*, also quinttransponiert korrekt, nur hier, wo das absolute Minimum der Melodie angenommen wird, sind die Fassungen deutlich unterschieden — bei gleicher Gesamtdisposition! Die Gregorianische Fassung disponiert aber die tiefe Lage nicht als Einzelereignis, sondern auf die Abschnitte bezogen, dies wird schon deutlich in der Verschiedenheit der Abschlüsse auf *hominibus*: Der folgende Abschnitt als besonders tief gelegener Abschnitt wird vorbereitet, anschließend auch durch den extremen Tiefton, *A* auf *quoniam*. Diese, für Greg so charakteristische umfassendere bzw. weitreichende Disposition, den Ambitus zum übergreifenden Formfaktor zu gestalten, wird auch deutlich durch die Bildung des neuen Initiums auf *propterea*: Der Aufstieg von der Tiefe ist in AR ein einfacher Sprung, mit einem sozusagen toten Intervall, in Greg aber wird daraus ein Formereignis; die Dynamik der räumlichen Bewegung wird zur Form auf den Abschnitt

<sup>152</sup>Charakteristisch ist auch der Unterschied der Schlußbildung *propterea*: Greg vermeidet den Schluß- bzw. Zielton *E*, der erst zum Schluß erreicht wird, AR dagegen kennt dieses „Ansteuern durch Auslassen“ wie üblich nicht. Von Interesse für die Beurteilung der Relation beider Fassungen ist auch, daß AR den Schluß *praestare hominibus* als Mediantenformt, wogegen Greg eine echte Kadenz singt, der ein echtes, aufsteigendes Initium folgt — das sind Unterschiede, die nicht einfach übergangen werden können, das sind die wesentlichen, zu beachtenden Unterschiede beider Fassungen.

bezogen — Kategorien, die Pfisterer wahrscheinlich für grundsätzlich irrelevant hält, die aber doch auf eindeutiger Beobachtung gründen; und man hat als Interpret älterer Musik eben doch damit zu tun, daß es sich um Musik handelt, die auch detaillierte musikalische Gestaltmerkmale erkennen läßt, die für die gestellte Frage höchst relevant sind, schließlich handelt es sich um Musik.

Daß die Gregorianische Version in viel stärkerem Maße, ja vielleicht sogar grundsätzlich auf größeren Raum oder Abstand die Form komponiert, als dies die altrömische Fassung zu kennen scheint, ergibt sich hier an den genannten drei wesentlichen, funktionalen Stellen, wo die Fassungen denn auch deutlich voneinander abweichen. Besonders die Wendung bei *quoniam* fällt auf, weil für diese Extremlage als initiale Wendung in dem der altrömischen Fassung zugrunde liegenden Gerüst kein Platz ist, wogegen bei dem tiefen Schluß auf *certamen* Übereinstimmung besteht — bis auf den genannten Sachverhalt, daß die Gregorianische Fassung nur bis *B*, nicht aber, wie von AR „gefordert“ nach *A* reicht, offensichtlich eine Reaktion auf die Nichtexistenz eines Halbtons über *A*.

Dies aber wieder bestärkt den Eindruck, daß die Gregorianische Fassung in einer sehr weitreichenden, hier drei Abschnitte betreffenden Weise formal und kompositorisch auf die Grunddisposition reagiert, wie hier aus dem postulierten „falschen“ Ton wenigstens den Anfang des Abschnitts mit dem Tiefstton gestaltet. Varianten wie die bei der Rezitation auf und nach *pusillum* bieten keine Probleme, was auch für „umgekehrte“ Erscheinungen wie das in AR beliebtere „bewegte“ Rezitativ zeigt. Bemerkenswert ist immerhin, daß der für AR gegebene Rezitationston in Greg nur als Akzentreaktion auftritt, die sozusagen normale Rezitation aber auf der Tonika erfolgt. Wenn daraus dann, ebenfalls im Gegensatz zu AR, die Erhöhung der Rezitation auf das *supersemitonium* der Tonika folgt, (auf *praestare*), dürfte es sich nicht um eine Überdeutung handeln, deutet man dies im Sinne einer Verstärkung des Effekts der an- und abschließend erreichten tiefen Lage. Auch Effekte wie die Vermeidung des Tons *E* im Abschnitt *propterea* — übrigens ein typisches Beispiel dafür, daß zur Schaffung von musikalischen Abschnitten als Formteilen, auch ein einzelnes Wort als Abschnittsgrund bestimmt werden kann<sup>153</sup> — bis zum mit *pressus* erreichten Schluß auf der Tonika haben keine Entsprechung in AR; ein grundsätzlicher stilistischer Unterschied.

Solche Differenzen wären zunächst zu klassifizieren und zu bewerten, ehe man nach einer genetischen Relation der beiden Fassungen fragen kann, was wahrscheinlich von vornherein eine falsche Fragestellung ist. Man beachte auch die Unterschiede in der Gestaltung des folgenden Abschnitts, wo AR seine Kadenz auf *G*, *signum*, durch den extrem betonten Hochton auf der wesentlichen Akzentsilbe *Dominus* durchaus sinnvoll vorbereitet, Greg dagegen, im Gegensatz zur sonst typischen Ökonomie im Umgang mit Extremtönen, geradezu motivisch formuliert, und diesen Hochton gleich dreimal anführt, so daß der Hochton auf *Dominus* nicht besonders hervorgehoben ist, aber auch nicht den folgenden Abstieg besonders effektiv gestaltet; Greg formuliert hier ein ornamentiertes

<sup>153</sup>In der altrömischen Fassung fungiert das Wort als Träger einer initialen Wendung vor dem Rezitativ.

Rezitativ, wie AR zu Anfang, natürlich auf *F*, mit Akzentbeachtung, die hier bis zur Oberterz reicht — nebst entsprechender Vorbereitung von unten: *FD Ga*; hier erscheint die Gregorianische Fassung als die wesentlich weniger prägnant geformte Melodie (das Beispiel die folgende Anm.).

Konkret wäre zu fragen, wie man die angesprochenen Unterschiede denn eigentlich in eine genetische Reihenfolge bringen sollte: Sind die drei angesprochenen Veränderungen hinsichtlich der tiefsten Region in drei Abschnitten als bewußte Veränderungen, kompositorische Interpretation eines Gerüsts anzusehen, das in der altrömischen Fassung tendenziell näher dem Original erhalten ist? Oder wie soll man sich umgekehrt vorstellen, daß die klare Gestaltung von Greg so abgewandelt worden sein könnte, wie AR singt? Daß auch im Abschnitt *dabit vobis Dominus signum* die tonräumliche Gesamtdisposition für beide Versionen gleich ist, ist nicht zu bestreiten; beide Versionen lassen sich aber als kompositorisch sinnvolle Interpretationen dieses Gerüsts beschreiben: AR rezitiert, nutzt den Hauptakzent zur Erhöhung des musikalischen Aufwands durch eine extreme tonräumliche Vorbereitung: *ccc haGdedc ...*, wonach die Kadenz kommt, *cd chaG*, wogegen Greg von vornherein die Akzente als Mittel einer geradezu motivischen Aufwandssteigerung des Rezitativs verwendet, mit gleicher Kadenz. Wollte man hier Greg von der Melodiegestalt von AR ableiten, ergibt sich die Schwierigkeit, daß eine effektvolle Ökonomie um Umgang mit Höchstönen völlig „verwässert“ würde, nämlich durch dreimalige Wiederholung dieses Extremtons: Wie sollte man eine solche Reduktion des deutlichen Effekts interpretieren, vielleicht durch eine Art Wille zur „motivischen“ Regelmäßigkeit? Aber auch umgekehrt fiel es schwer, eine plausible, d. h. aus der Form der Musik, und um die handelt es sich abzuleitende Erklärung zu finden — jedenfalls dürfte die Formulierung von allgemeingültigen Merkmalen zur Klassifikation der bestehenden Formunterschiede sehr schwierig, wenn nicht unmöglich sein; sie wurden auch noch nicht aufgestellt<sup>154</sup>.

154

AR

Greg

da- bit vo- bis Do- mi- nus si- gnum

Warum sollte AR als — angebliche — Entwicklung aus Greg die Ornamentierung auf *dabit* durch einfaches Rezitativ ersetzt haben, wo doch sonst AR meist die stärkere Ornamentierung aufweist? Warum sollte AR die Akzentbeachtung auf *dabit vobis* nicht übernehmen, wenn es sich — angeblich — aus Greg entwickelt haben sollte — das notwendig anzunehmende „Zersingen“ wäre hier durch Reduktion erfolgt, sonst durch Ornamentierung. Man könnte hier, wie angesprochen, einen ästhetischen Grund angeben: Für einmal ist der Effekt des Höchstons des Abschnitts, *e* bzw. *a*, nur in AR wesentlich genutzt, wogegen Greg durch die wiederholte Nut-

Natürlich kann man auf derartige Fragestellungen gänzlich verzichten, sie ignorieren, vielleicht auch einfach nicht sehen; daß angesichts der Problematik äußerer Kriterien hier die zentrale Frage liegt, dürfte klar sein, was ist denn eigentlich der Unterschied, wie lassen sich hier Merkmale formulieren, die nachprüfbar sind, und die zu allgemeineren Klassifizierungen führen ...; dies sind die Fragen, die zuerst und grundsätzlich zu beantworten wären, ehe man von vornherein ersichtlich viel zu einfache Vorstellungen über eine eindeutige genetische Relation der beiden Fassungen aufstellt und daran dann die Untersuchung ausrichten will.

Es wird wohl niemand aus der sozusagen skalischen Relation der Transponiertheit der altrömischen Version eine genetische machen können, zu dieser Feststellung dürfte auch die Ausgabe von Ott ausreichen. Der Ambitus dieses Off. in dieser Tonart ist übrigens in Vergleich zu anderen Tonartrepräsentanten dieser Gattung tatsächlich bemerkenswert; AR hatte also durchaus einen rein systematischen Grund, die Melodie transponiert zu notieren, in welcher Lage sie ursprünglich gesungen worden ist, bleibt davon unberührt.

Es bleibt zu einer solchen — sozusagen schon „vorgenetischen“, „nur“ systematischen — Relationsbestimmung auch beim Anfang des Offertorium *Confortamini* also wieder nur die konkrete melodische Form, wobei hier auffällt, daß AR wiederholt die in Greg sonst meist vermiedene „bewegte“ Form des Rezitativs gebraucht, vor allem aber — und das ist typisch — auf die in Greg deutlich herausgehobenen Initien verzichtet, wie dies das folgende Zitat zeigen kann:

The image shows two musical staves for the text "Con- for- ta- mi- ni et iam no- li- te". The top staff is labeled "AR" and the bottom staff is labeled "Greg". Both staves have a treble clef and a common time signature. The AR staff shows a melody that starts on a low note, has a large interval jump to a higher note, and then continues with a more active, rhythmic pattern. The Greg staff shows a more traditional, less active recitative style with a more gradual melodic line. The text is written below the staves, with hyphens indicating syllable placement.

zung dieses Tons eben als Akzentbeachtung genau diesen Effekt nicht kennt: Der Aufstieg zum Höchstton ist in AR markant gestaltet, hat aber keine Entsprechung in Greg; es ist denkbar, daß hier einmal Greg der gemeinsamen Vorgabe näher kommt, bzw. daß AR eine, eben andere Redaktion der gemeinsamen Vorgabe ist. Greg singt eben nur ein ornamentiertes Rezitativ, AR dagegen gestaltet den Abschnitt dramatisch, denn der Quartsprung vom anfänglichen Tiefton *FD Ga* tritt zweimal in identischer Funktion, Akzentbeachtung, auf. Immerhin läßt sich ästhetisch „für“ Greg sagen, daß da der Schlußton *C* nur am Ende auftritt, also als Tief- und Zielton des ganzen Abschnitts vorbereitet wird. Abschließend finden sich in AR die üblichen Floskeln.

ti- me- re ec- ce e- nim

Wäre die Vermutung völlig abwegig, daß die Gregorianische Fassung eine tonale Normalisierung der Altrömischen bzw. einer dieser näherstehenden Fassungen sein könnte: Durch den Anfang wie auch die Art der daraus resultierenden gezielten Umspielung der *finalis*, *CD DF E...* (man beachte auch die rhythmischen Angaben in St. Gallen) wird der strukturell wichtige Ton in einer so anderen Weise eingeführt als in AR, daß man hier sehr gut eine bewußte Umgestaltung, eine Bearbeitung annehmen könnte, was auch für die Ökonomie im Umgang mit lokalen oder absoluten Suprema gilt: Geradezu unsinnig erscheint das erste Auftreten des Hochstons *d* in AR auf der unbetonten Silbe *confortaminni* (nach Absenkung der Melodie davor), was Greg „korrigiert“ — Anführungszeichen deshalb, weil auch Greg nicht aus AR abgeleitet gedeutet werden kann —, wie man aus dem Beispiel entnehmen kann, eben „statt“ des tonal merkwürdigen Vorgehens, daß die Akzentsilbe, in AR, durch Tiefton nach dem Rezitativ „angezeigt“ wird<sup>155</sup>, wogegen Greg hier von der wie angezeigt erreichten *finalis* ausgehend den, tonlagemäßig genau entsprechenden Hochton *G* (Quint tiefer) sozusagen korrekt auf die Akzentsilbe setzt, so daß Tonika und Akzent melisches Geschehen auf der Akzentsilbe sind; ein offensichtlich sinnvollerer Komponieren, das a priori als Umarbeitung einer der Altrömischen Fassungen nächststehenden Version auszuschließen kaum gerechtfertigt erscheint.

Auch hinsichtlich der Vorbereitung des Hochtons auf *no<sup>l</sup>ite* ist die Gregorianische Fassung sinnvoller, obwohl sie grundsätzlich der altrömischen entspricht: Der Akzent/Hochton wird melisch effektiv vorbereitet durch vorhergehendes Absteigen; nur AR beginnt diesen Abstieg vom vorher bereits erreichten Höchstton, so daß dieser zweimal erscheint, Greg dagegen steigt vom strukturell wesentlichen Rezitationston, *F* nicht auf, sondern nur nach unten, womit der dann erreichte Hochton zum erstenmal erscheint, übrigens noch überboten — gegenüber der altrömischen Version — durch den Ton *b* (rhythmisch als ornamental erkennbar). Es ist ebensowenig zu erklären, wie die altrömische Fassung auf die Idee gekommen sein sollte, auf die initiale Wendung von Greg einfach zu verzichten, wie hier die ästhetisch sinnvolle Disposition so zu verändern, daß der Effekt, den Hochton nicht schon vor seinem, durch „Gegenbewegung“ kontrastierten, eben effektvollen Auftreten vorzubereiten, so abgenutzt wird. Diese „Abnutzung“ des Höchsttons in AR wird auch im Folgenden, auf *timere* deutlich — wie sollte man

<sup>155</sup>Daß die deutsche Verwendung der Akzentsilbe als semantisch kundgabemäßige Betonungsmöglichkeit bereits für diese Musik gegolten haben soll, ist zumindest nicht einfach vorauszusetzen! Darauf wurde an anderer Stelle hingewiesen.

sich die entsprechende Veränderung aus der klaren Vorgabe von Greg vorstellen oder gar begründen können, wenn man der a priori These von Pfisterer folgen wollte. Auch das Problem, warum AR das nächste Initium, auf *ecce enim*, wieder nicht „wahrnehmen“ will, warum es auf die entsprechende, in Greg eindeutige Klauselbildung verzichtet, wodurch der Akzent auf *enim* erst seine eigentliche Wirkung erhält, wäre ebenso zu begründen wie der Umstand, daß in AR der entsprechende Hochtön auf *enim* erscheint, also als reines Schlußmelisma, als *iubilus* — vorauszusetzen, daß derartig klar auf den Akzent bezogene Hochtöne aus irgendeinem ästhetischen Grund einfach übersehen, ja verschoben werden könnten, könnte und müßte eine erhebliche Begründungsarbeit verlangen, die Pfisterer nicht leistet, vielleicht weil ihm derartige Fragen als irrelevant erscheinen, obwohl sie die Struktur des Frageobjekts direkt betreffen<sup>156</sup>. Auch hier erweist sich eine a priori Setzung einer Abhängigkeit AR von Greg als wenig überzeugende Arbeitshypothese; hier wenigstens scheint die Annahme viel näher zu liegen, daß Greg eine nach, wenn auch sicher nicht immer, so doch gelegentlich rekonstruierbaren bzw. abstrahierbaren Gründen vorgehende, bewußte Umarbeitung oder Gestaltung, Interpretation einer der altrömischen Fassung näher stehenden Urversion gewesen sein dürfte. Im Fall der „Tonalitätsthroughsetzung“ durch Setzung von Initialformeln muß man eine entsprechende Überarbeitung sogar zwingend voraussetzen; beim vorher besprochenen Abschnitt *dabit vobis ...* könnte Greg der gemeinsamen „Urfassung“ näher stehen als AR. In jedem Fall erscheint die Möglichkeit einer Klassifizierung der melodischen Unterschiede zwischen AR und Greg — und auf die kommt es an — durch genetische Relationsbehauptung nicht durchführbar. Das deutet auf zwei selbständige, von eigenen stilistischen Kriterien bestimmte Entwicklungen aus gleicher Vorgabe.

### 2.6.2 Zur Gleichartigkeit einer transponierten Lage und der Relation von Melodietypen

Nun findet man bekanntlich noch Transpositionen, bei denen kein Unterschied zwischen altrömischer und Gregorianischer Version besteht. Dies gilt z. B. für das Melodischema des Grad. *Iustus ut palma*. In AR, wo, wie in *Rheinau*, gerade dieses Graduale fehlt, erscheint der Typ mit Schluß auf *a*, was angesichts der Spätzeit der Überlieferung nicht viel bedeutet, in Greg entsprechend als 2. Ton, transponiert auf *a*. Untransponiert, in der Lage des *tonus* nach der *finalis* Lehre würde sich in einigen Varianten der initialen Wendung als tiefster Ton *A* ergeben, Grad. *Ab occultis*, in der Normalform der Ton *B*, was ersichtlich Schwierigkeiten mit sich brächte, da dieser Ton auf der normativen diatonischen

<sup>156</sup>Es sei daraufhingewiesen, daß AR den von Greg zweimal erreichten Höchstton *b*, transponiert *f*, erst in diesem Jubilus erreicht — der absolute Höchstton, *g*, bzw. *c*, wird in beiden Fassungen im Kehrvors nur einmal gesungen (für SemantikerInnen ist sein Auftreten auch im 1. Vers auf *ascendit* sicher erfreulich, weniger der Umstand, daß er sich auch auf *dominus* findet). Der Melodieunterschied auf *timere* kann auch nicht durch irgendein „genetisches“ Prinzip erklärt werden — Greg betont die Tonika, wogegen AR diesen Ton nicht heraushebt.

Skala nicht existiert; außerdem findet man an einer Stelle — vgl. das übersichtliche Schema bei Johner, *Wort und Ton*, S. 314 ff. —, im Komplex für die 1. Akzentstelle der ersten Mittelkadenz, ein *b*, was untransponiert ein *Es*, also ebenfalls einen nicht existenten Ton ergibt. Diese beiden Sachverhalte dürften als Erklärung der transponierten Schreibweise in Greg ausreichen, hinzu kommt natürlich auch, daß eine transponierte Notation mit solchen tiefen Tönen wie *B* und Verwendung des *c*-Schlüssels auch leichter lesbar ist.

Für AR allerdings, das den *F*-Schlüssel geläufig gebrauchen kann, erscheint eine solche Transposition nicht notwendig<sup>157</sup>, zumal AR sich um die im Norden für die Theorie so

<sup>157</sup>Zur „falschen“ Chromatik im Int. *Spiritus Domini* in AR Daß es auch „andersherum“ Beispiele gibt, kann auch der im 1. Teil bereits erwähnte Introitus *Spiritus Domini* zeigen, der in Greg „normal“ auf *G*, in AR aber transponiert auf *c* erscheint; wenn man dann nach dem Grund fragt, wird man sofort eine Antwort bekommen: Die Melodik in AR hat eine Struktur, die die Transposition unabdingbar macht, will man im rational definierten diatonischen System der Zeit bleiben (AR ist hier in die Lage von Greg, den 8. Ton rücktransponiert, nebst der notwendigen Vorzeichensetzung, von der sich in AR naturgemäß nur die Entsprechung zum  $\natural$  als *b* findet):

ha-bet vo-cis al-le-lu-ia al-le-lu-ia

al-le-lu-ia

Man beachte die bereits oben angeführte, in AR gattungsübergreifend beliebte Quintsprungfloskel auf dem 2. *alleluia*, vgl. 2.6.1 auf Seite 452, die auch hier keine Entsprechung in Greg besitzt, weil Greg eine andere tonräumliche Disposition als AR kennt — auch das sind wesentliche Unterschiede.. Die Angelegenheit der Transposition ist deshalb für die Frage von Pfisterer, Greg → AR (oder „umgekehrt“, was für ihn, im Gegensatz zu anderen, allerdings nicht sein darf und damit nicht sein kann) von Interesse, weil Greg hier einen musikalischen „Reim“ zum Schluß der ersten Vershälfte bildet und auch sonst tonräumlich sinnvoll disponiert, wogegen AR erst im letzten, oben zitierten, *alleluia* seinen höchsten Ton singt, „dafür“ aber keinen musikalische „Reim“ aufweist. Soll man also annehmen müssen, daß AR, nur um seine andere, und dann warum andere, tonräumliche Gesamtdisposition zu erhalten, auf den — angeblich — vorgege-

wichtige Frage des Unterschieds von *tetrachordum coniunctum* bzw. *disiunctum* und die zugeordneten Zeichen keine Gedanken zu machen scheint, jedenfalls ist eine Konsistenz in der Nutzung der beiden zugeordneten Zusatzzeichen nicht zu erkennen, bzw. bedürfte der statistischen Verifizierung.

Muß oder kann man daher die transponierte Schreibung in AR als Hinweis auf eine Abstammung von Greg interpretieren? Da es allein um Notierung geht, ist die Frage müßig — daß die Notierung von älteren Gewohnheiten beeinflusst sein könnte, ist ebenso denkbar wie der Umstand, daß die ursprünglichen Notatoren von AR die Gleichheit der Formeln bemerkt haben; das dürfte kaum Schwierigkeiten gemacht haben, zumal es nicht ganz leicht vorstellbar ist, daß die Notation ohne Rudimente der zugrunde liegenden Theorie, also auch der Tonartlehre, erfolgt sein könnte. Das Merkmal ist also kaum brauchbar für irgendeine „genetische“ These.

Allerdings kann man in diesem Zusammenhang andere Beobachtungen machen, z. B. die, daß zwar musikalisch dieser Melodietyp in besonderem Maße gleichartig ist, abgesehen von individuellen und vor allem sozusagen situationsmäßigen Veränderungen. Allerdings fällt da schon auf, daß Greg differenzierter mit den Anfängen umgeht: Das erste Melisma *Gha* steht in beiden Fassungen regelmäßig auf dem ersten Wortakzent, das Initium, wenn man so sagen darf, ist hier akzentbeachtend — man kann auch von akzentbeachtendem, ornamentiertem Rezitativ sprechen. Dies erzwingt eine Differenzierung bzw. kompositorische Entscheidung, je nachdem der Text mit Akzent beginnt oder eben vorakzentische Silbe hat, wie in *Ab occúltis*. AR setzt regelmäßig den Subton, also *G*, wogegen Greg hier wie üblich eine stärker initiale Wendung einbringt, z. B. im Grad. *Exsultabunt* die Wendung *E G Gha a*, worauf die nächste Akzentbeachtung in der Melodie folgt, nämlich hier auf *sáncti*. Im Grad. *Ab occúltis* wird die Wendung etwas verändert, *E E Ga a*, trotz gleicher Silbenzahl. AR wendet hier durchweg das Schema an — so viele Silben im Anfang vor Akzent stehen, so viele Rezitationstöne auf *G* gibt es.

Es handelt sich also hier um zwei Kriterien, die von Pfisterer als so leicht erledigbar angesehene Frage nach der genetischen Relation der Musik beider Fassungen anzugehen: Einmal die Existenz von Varianten in Greg, zum andern aber überhaupt die Entscheidung für ein deutliches Initium, nämlich nicht nur mit Subton der Tonika, sondern mit der Subquarte; auffällig ist dabei, daß dieser Beginn mit sehr tiefem Ton einen Terzsprung durchführt, der Ton *F*, in „tonaler“ Lage also *B*, fehlt hier, vielleicht ein Zeichen dafür, daß man bei Komposition schon, ansatzweise skalische „Normvorstellungen“ gehabt haben könnte. Wie die Kriterien für die tonartliche Klassifikation in „vorrationaler“ Zeit bestimmt gewesen sind, läßt auch Aurelian nur hochgradig unvollkommen erkennen, was

---

benen Reim verzichtet hat? Wer wollte bei derartig deutlichen Unterschieden — AR ist nicht etwa der „Reim“ fremd — eine von der anderen Version ableiten? Einer größeren „Natürlichkeit“ kann sich keine der „Richtungen“ erfreuen. Ästhetisch ist die Entscheidung von AR, erst das letzte *alleluia* — übrigens wie bei den anderen Rufen „gegen“ den Akzent — mit dem Höchstton *d* (transponiert) auszuzeichnen sinnvoll; Greg bringt aber den Höchstton *e* im Gegensatz zu AR auf *habet*. Auch hier werden gegenseitige Ableitungen unmöglich.

kaum bedeutet, daß es Kriterien gar nicht gegeben habe und daß diese etwas von der späteren rationalisierten *finalis*-Lehre beinhaltet haben können; wie man dieses qualifizieren könnte, ist allerdings nicht rekonstruierbar. Klar ist, daß Greg hier besser an die jeweilige Akzentsituation angepaßt reagiert, die Floskel<sup>158</sup> also sinnvoller einsetzt.

Zur Beantwortung der gestellten Frage an dieses bzw. aus diesem Einzelmoment ist also die Beantwortung der Frage notwendig, ob die primitive Form der initialen Wendung, wie sie AR kennt, als normale Folge der Übernahme des Melodietyps aus Greg in den Stil von AR anzusehen ist, oder ob nicht auch denkbar ist, daß die primitive Form zugunsten tonaler, wahrscheinlich auch als ästhetisch zu bewertender Erwägungen sekundär (zur gemeinsamen Vorgabe) in Greg entsprechend redigiert worden sein könnte, was dann auch zu Varianten geführt haben mag, wenn da eben keine Vorgabe gegeben war, wohl aber das Kriterium eines plagalen und vor allem auch wirklich und deutlich initialen Anfangs. Daß dies bei Anfang mit Akzent nicht durchzuführen war, ist erklärbar; hier ist die vorgegebene Formel zu dominant, um verändert werden zu können. Klar ist, daß die Veränderung bei „unbetontem“ Anfang als tonale Klarstellung zu werten ist, kaum ein Kriterium, das für Rom oder überhaupt die Zeit vor Etablierung eines Klassifikationssystems von Tonarten als kompositorisch wirksam anzusetzen ist.

Daß es von vornherein ausgeschlossen sein sollte, daß Greg die angesprochene Veränderung an der, AR wie Greg gemeinsam vorgegebenen, Melodieformel als redigierenden Eingriff, also sekundär durchgeführt worden sein kann, ist schwer plausibel zu machen. Dies gilt aber auch für die Behauptung, daß AR eine solche Redaktion zugunsten einer Primitivisierung durchgeführt haben müsse. Gerade die hier nur zu Anfang deutliche „Plagalisierung“ der Melodie durch ihren Anfang weist eigentlich auf einen Eingriff von Seiten der Gregorianischen Version bzw. ihrer Autoren.

Bei einem von dieser Ausgangsfrage angeregtem weiteren Vergleichen kommt man zu Unterschieden, die sich als typisch für vokale Variantenbildung ansehen lassen könnten. So das Schlußmelisma auf *meis*

AR	
Greg	
	Ab oc- cul- tis me- is

Man kann kaum umhin, Greg als hinsichtlich der Einführung und Bestätigung des Hochtons gelungenere Fassung anzusehen, wenn mit *cahc* der durch Sprung erreichte Höhepunkt nochmals durch Ausholen nach unten betont wird — alles „kurz“ wie die rhythmischen Hss. bekunden —, als AR, das nur einen Wechselton nach einer Art Bi-

<sup>158</sup>Hier wird kein wesentlicher Unterschied zu *Formel* beabsichtigt, lediglich der Umfang ist Grund für die Benennung.

stropha bringt, auch die Schlußbildung ist in Greg weniger schematisch, wenn zunächst die Umspielung des Zieltons, dann noch einmal die Ausweichung nach oben angefügt wird, wogegen AR mit der üblichen Manier mit drei *climaci* dreimal den Subton erreicht, aber man kann solche Varianten durchweg als ornamentale, nicht essentielle Verschiedenheiten werten. Allerdings zu folgern, daß die, wie oft (ein Gegenbeispiel findet man o. Anm. 154 auf Seite 477) weniger konturierte Fassung von AR notwendig ein ornamentierendes Planieren der Vorgabe von Greg sein müsse, dieses auf keinen Fall aber eine Redaktion einer AR näherstehenden ursprünglichen Version, erscheint schon nicht so ganz leicht.

Geht man weiter fort, so verstärkt sich dieser Eindruck einer essentiellen Gleichheit, die nur ornamental, wie durch Trillermanieren o. ä. verschieden wird. Schaut man allerdings etwas weiter, beachtet die stilistische Eigentümlichkeit von Greg einer weiterreichenden Disposition der tonalen Anlage und des Denkens in korrespondierenden Abschnitten, ergibt sich, z. B. im anschließenden Abschnitt doch eine bemerkenswerte Verschiedenheit, nämlich die tonale Disposition: AR schließt auf *a*, wie der vorangehende und der folgende Abschnitt. Greg dagegen wechselt ab (der Schlußton ist *lang*):

AR

Greg

mun- da me

Der folgende Abschnitt endet in beiden Fassungen wieder „normal“ auf der Tonika, auf *a*. Gerade angesichts der so auffallenden Übereinstimmung der Gerüsttöne fällt ein solcher Unterschied nicht nur, wie sonst auch, in der Art der Kadenzbildung<sup>159</sup> dieser, sondern

<sup>159</sup>**Ein Beispiel verschiedener Kadenzbildung** Besonders deutlich wird der Unterschied in der Bildung des Schlusses auf *et ab alienis*, wo AR eine häufig auftretende Formel verwendet:

AR

Greg

-nis

Typisch für AR ist wieder die „rollierende“ Floskel (vgl. o., 124 auf Seite 455). Man muß offensichtlich nicht einfach hinnehmen, daß hier Unterschiede bei gleicher übergeordneter Kontur vorliegen, sondern kann versuchen, die Unterschiede zu qualifizieren. Und hier fällt auf, daß Greg die Dynamik der tiefen Kadenzbildung durch die Betonung der Ausgangstöne gestaltet:

In sehr deutlicher Weise werden die Abwärtsbewegungen vom Tubaton aus betont, nachdem schon zu Anfang der Rahmen fast ausgeschritten ist; die Betonung des Tubatons — z. B. die Längung der Bistropa in St. Gallen — ist geradezu überdeutlich. Der ästhetische Grund wird mit dem Quartsprung zum Ende erkennbar: Damit wird der Schluß auf der Subterz deutlich als dynamisches Ereignis hervorgehoben bzw. erlebbar gemacht. Übrigens beginnt die tonräumliche Gesamtdisposition bereits mit dem Schlußmelisma auf *alienis*, wenn da erst der Abstand *e h*, dann *d a* formales Gestaltungsmittel ist, worauf sich der noch weiter abwärtsführende Bewegungsdrang sozusagen staut; sicher, Beschreibungskategorien, die der scheinbaren Klarheit der reinen Konstatierung von abstrakten Sachverhalten wie Formelanzahl o. ä. nicht gewachsen zu sein scheinen könnten; es handelt sich aber auch hier essentiell um musikalische Vorgänge der Gestaltbildung, und da sind die Merkmale deutlich genug und schon rein graphisch leicht und objektiv erkennbar.

AR dagegen weist die gleiche tonräumliche Disposition auf, auch schon in den vorangehenden Melismen. Die so deutliche Heraushebung des Tubatons, in Greg sechsmal, davon dreimal „lang“, fehlt völlig, auch die in Greg gegenläufigen Terzsprünge werden durch eine bekannte Floskel „ausgefüllt“, vor allem aber erfolgt der Abstieg damit ohne den betonten Bezug zum Gerüstton der *tuba*, des Rezitationstons.

Und genau hier wäre die Frage zu stellen, ob und warum dann jeweils eine Fassung aus der anderen abzuleiten wäre — ihre sehr enge Verwandtschaft ist eindeutig. Muß also die weniger individuell und dynamisch in Bezug auf die strukturell und tonal wichtigen Töne viel weniger geformte, stärker floskelhafte Melodik notwendig eine auf irgendein Zersingen zurückzuführende Umformung der nach erkennbaren Prinzipien deutlicher individuellen Gestaltung beruhen, oder könnte nicht auch diese Version eine bewußte Umarbeitung einer vorher weniger individuell gestalteten Formel darstellen, also Greg als Redaktion einer AR näher stehenden, vielleicht eher ornamentalen Gestaltung vorstellbar sein?

Übrigens findet sich eine auffällige Parallele in der Bildung des Schlusses auf *immaculatus ero*, wo man ebenfalls in Greg die Betonung der Hochlage vor einem dann als besonderer Effekt auffallenden Quartsprung zur Tonika gegenüber der Floskelhaftigkeit von AR bemerkt: Im Grunde erklärt nur Greg einen ästhetischen Sinn der letzten Episode dieses Melismas als Betonung der Schlußwirkung. AR wiederholt wenig einfallsreich auf der letzten Silbe einfach den üblichen *climacus*, schafft also gerade kein melodisch auf die Schlußbildung, die Zäsur bezogenes Merkmal — alles nur denkbar als Zersingen einer viel sinnvoller geformten Melodie?

AR

Greg

e- ro

Gerade die erstaunliche Parallelität der Melodieführung beider Versionen macht den Unter-

schied bei der Kadenzbildung besonders auffällig: Zu Anfang besteht der Unterschied nur in einer diatonischen Ausfüllung des Terzsprungs von Greg in AR — eine triviale, gestaltmäßig nicht wesentliche Ornamentierung. Die folgende *neuma* (im Sinne Guidos) ist identisch, der Vortrag des Terzsprungs *c a*, Vermeidung des Halbtons, der vielleicht in den *bistrophae* auftritt, also eine Art intensivierter Wiederholung des Rezitationstons — natürlich ist es kaum möglich, die potentielle ästhetische Dynamik solchen „bewegten Stehenbleibens“ noch adäquat zu fassen, man hat nur noch die Gestalt, ihre ästhetische „Bedeutung“ kann höchstens in der (vorgestellten oder realen) Ausführung nachempfunden werden.

Im Folgenden füllt anfänglich für einmal Greg den Terzsprung von AR aus; auch eine unwesentliche „Veränderung“. Dann aber unterscheiden sich die Fassungen deutlich: Greg wiederholt den gemeinsamen *climacus*, womit der folgende Sprung auffälliger wird: *edc edc da a*, wogegen AR nicht einfach diatonisch ornamental „ausfüllt“, sondern genau die „Emphase“ des Schlußsprungs von Greg nicht kennt; es erscheinen übliche Floskeln, gestalthaft weniger markant. Hier wird man dann nicht von gestaltmäßig wenig relevantem Unterschied sprechen können — ästhetisch gäbe es sicher einen Grund, den Schluß von AR so zu verändern, wie dies Greg tut, „umgekehrt“ ist kein Sinn zu erkennen, womit nicht etwa behauptet wird, daß Greg, auch noch direkt, aus AR entstanden sein müsse! Für solche genetischen Modelle dürften die Grundlagen noch weitgehend fehlen; hier wären das zunächst einmal Klassifikationen von Unterschieden (die Parallelität zur vorgehend zitierten Kadenzbildung ist klar).

Natürlich dürfte es die bei weitem bequemste Lösung sein, solche signifikanten Unterschiede in einem sonst weigehend gleichen Melodieablauf immer auf „Zersingen“ zu reduzieren (oder gleich gar nicht zu beachten), denn natürlich kann alles durch solche Vorgänge zur weniger individuellen Form verunstaltet werden; man wäre auch dann aber zu einer Klassifikation solcher Vorgänge gezwungen. Angesichts der nur im Frankenreich durchgeführten „Tonalisierung“, ein Umstand, der nicht durch striktes Nichtbeachten aufgehoben werden kann, muß man eine Redaktion im Frankenreich voraussetzen, welcher Vorgabe, ist hier kaum zu sagen, daß man AR als direkte Vorlage ausscheiden kann, dürfte trivial sein, daß man aber Greg als die gemeinsame Urfassung ansehen soll, ist aus den letztlich allein relevanten musikalischen Gestaltungen nicht beweisbar. Daß AR, nicht zuletzt auch durch den Vorgang der Niederschrift, eine potentiell sehr stark veränderte Fassung einer ursprünglichen Ausgangsversion sein könnte, ist wahrscheinlich, daß diese Ausgangsversion aber Greg sein müßte, ist eben aus der Melodiestructur jeder einzelnen Melodie nicht vorstellbar. Hier ist zu fragen, warum gerade der markante Quartsprung am Ende in AR „aufgegeben“ wird, warum gerade die Art der Kadenzen völlig „ignoriert“ zu werden scheint; Merkmale, deren Nichtrezeption bzw. Nichterscheinen in AR einfach durch Zersingen zu erklären auch nicht ganz so leicht fällt, zumal wenn alle Quellen eindeutig die Übernahme aus Rom ins Frankenreich, einen deutlichen Gegensatz zwischen den Melodien in Rom und im Norden, nicht aber einen umgekehrten Weg belegen. Gerade die Unterschiede beider Melodiefassungen machen eine „genetische“ Ableitung einer von der anderen Fassung fast unmöglich. Wie sehr Greg solche Dispositionen als Gestaltungsmittel versteht, wird übrigens auch deutlich, wenn man den Unterschied auf dem anschließenden Abschnitt *parce servo ...* betrachtet: Nur Greg hat hier eine initiale Wendung, die deshalb nicht trivial ist, weils sie deutlich auf den Schluß

des gewählten Tons auf: Daß ein solcher Wechsel, eben bei sonstiger Gleichheit gerade der jeweils wesentlichen Strukturtöne, nicht eine, schon durch ein neues tonales Denken, eine stärkere Beachtung von tonalen Gerüsten in der Melodiebildung — und objektiv wird dies u. a. durch die Pressusschlüsse erkennbar — erzeugte Form der Redaktion sein könnte, weist Pfisterer jedenfalls nicht nach.

Warum sollte z. B. eine rezipierende Version auf die einfachen initialen Wendungen verzichten, sie also durch Rezitation „ersetzen“, wie dies zu Anfang des Verses und auch sonst deutlich wird. Gerade hier erscheint AR als archaische Formung, kann sich hier also nicht doch auch eine ältere Praxis erhalten haben, die Greg interpretiert hat?

Es bleibt noch eine Bewertung der Schlußbildung von Vers und Chorstück, die in AR weitgehend identisch ist — sollte dies angesichts von Parallelen nicht ein natürliches Prinzip sein, so daß die Veränderung gerade zum Versschluß in Greg als Ausnahme erscheint, als bewußte Umgestaltung entstanden sein könnte? Greg macht, bestätigt durch die rhythmischen Angaben den Abstieg vom vorangehenden hohen Bereich über der *tuba* zu einem geradezu emphatischen Ereignis, wogegen AR durch die reine Wiederholung des Schlusses das Prinzip eines zweimaligen Abstiegs durchführt; Greg komponiert — in diesem Melodietyp — also das Ende besonders betont: Im Gegensatz zu AR wird nicht skalisch der Subton erreicht; AR singt dann nochmals mit wenig charakteristischem Umspielen der *tuba* den Abstieg zur Tonika nebst einer Wiederholung der letzten Floskel, kein sehr deutlicher Ansatz zu einer Betonung des Schlusses.

Greg dagegen schließt betont den vorangehenden Teil auf den Hochtönen, die rhythmische Aussage ist eindeutig, sozusagen um dann nochmals, und in besonders großer tonräumlicher Beweglichkeit vom Subton zur Quint und wieder zurück in die Kadenz zu gehen; eindeutig — und man beachte die rhythmischen Angaben, die den letzten Abstieg in den letzten drei Tönen signifikant „längen“ — ist dies eine individuelle, wohl von einem Bewußtsein der tonräumlichen Dynamik der strukturell wesentlichen Töne bestimmte, Schlußgestaltung<sup>160</sup>. Und gerade diese Betonung der tonräumlichen Struktur

ton des vorangehenden Abschnitts bezogen ist, während AR einen entsprechenden Anstieg erst auf *servo* anfügt, also nicht korrespondierend Bezüge herstellt, sondern die jeweilige Einzelwendung anführt; Greg baut damit den Aufstieg zu den folgenden Höchsttönen neumenweise auf, AR reagiert mit dem gleichen Ambitus nur auf die erste Akzentsilbe: Kann dies nur Zersingen sein, oder könnte Greg hier bewußt gestaltet haben?

<sup>160</sup>Wenn hier, angesichts der Melodiegestalten die Kategorie *individuell* so einfach genutzt wird, ist sich Verf. bewußt, gegen tiefsinnige Neuerkenntnisse zu verstoßen, so darf man in der Kompilation eines bunten, gerade in der reinen Parataxe so wirkungsvoll erscheinenden Straußes von Stellen aller möglichen so leicht und angenehm lesbare Produkte hervorbringenden Allgemeinschreiber über das Mittelalter — natürlich darf hier das exemplarische Nichtwissen von U. Eco (vgl. z. B. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, ..., *HeiDok* 2008, Anm. 205, S. 1224 ff.) nicht fehlen — von H. Möller u. a. lesen, daß die Musik, ausgerechnet, der *Nôtre Dâme* Zeit nicht *auf Individualisierung, Differenzierung, Unterscheidung* ziele, *sondern auf Ein-Klang* — wahrscheinlich die zahlreichen

ist es, die eine Verbindung dieser Art von Formgebung mit der angesprochenen „tonalen“ Klassifizierung aller Melodien als Erklärung des Unterschieds zu AR nicht von vornherein als absurd erscheinen läßt. Die Abtrennung eines echten Schlußmelismas ist ein Charakteristikum, das aus dieser Deutung heraus eben nicht in der Vorgabe erschienen sein muß (Ende des Chorstücks des Grad. *Ab occultis*:

AR

Greg

par- ce ser- vo tu- o.

Dissonanzen? — und Einigwerden ... — diese Behauptung angesichts der gerade unerhörten Fülle an ganz verschiedenen Lösungen identischer struktureller Aufgabenstellungen in den zahlreichen, liturgisch „viel zu vielen“ *clausulae* gleichen *tenors*, angesichts der Weiterentwicklung gerade dieser *clausula* zur Motette z. B. von Petrus de Cruce, ist wirklich extrem gewagt, denn sie verkennt die Natur der Entwicklung der Mehrstimmigkeit gerade in dieser Zeit geradezu absolut; ist dies nicht auch die Zeit, in der erstmalig zwischen den Stilen von Komponisten der Mehrstimmigkeit *differenziert* wird? was es übrigens ausweislich (u. a.!) des Zeugnisses von Ekkehard IV für die Einstimmigkeit schon lange gibt (der kennt einen kompositorischen Personalstil, den musikbegabte Kenner, wenn sicher auch nicht neuere Musikwissenschaftler, leicht erkennen können; auch die Epik kennt die Liebe zu einer ganz bestimmten, von einem bestimmten Komponisten geschaffenen Melodie; alles das ist in der, wenn auch wissenschaftlichen, Literatur behandelt). Wenn Ch. Kaden Derartiges von sich zu geben bemüht fühlt, kann man ihm das kaum verübeln, denn er kennt ebenso dezidiert die Quellen wie die bezügliche, allerdings wissenschaftliche Literatur nicht, wenn so etwas aber noch in einem — offenbar — musikwissenschaftlich gemeinten Beitrag wiederholt wird, als gültige Aussage, dann ist Stauen wirklich angebracht — sicher, von den Möglichkeiten, sozusagen den Freiheitsgraden der symphonischen Mittel des 19. Jh. gesehen müssen die *clausulae* lächerlich unindividuell erscheinen; man muß sie schon aus ihrer Zeit heraus zu verstehen suchen — aber, das sind doch nur nicht dem großen Zug der großen Seher angemessene Quisquilien. Kompositorische Individualität der Mehrstimmigkeit ist gerade das, was in der Nötre Dâme „Schule“ erreicht wird (*Christliches Kultdrama im Mittelalter: Neue Perspektiven, Laborare fratres in unum, Festschrift L. Dobzay ...*, edd. K. Szendrei u. D. Hiley, Hildesheim 1995, S. 238), wahrlich, solche *Perspektiven* muß man erst als solche formuliert sehen, um sehen zu können, welche echten wissenschaftlichen Probleme der Musikgeschichte noch bestehen, und was ihnen an musikwissenschaftlicher „Forschungs“potenz gegenübersteht; wie recht hatte doch L. Finscher mit seiner Beurteilung neuerer deutscher Musikwissenschaft.



Auch hier sind die Übereinstimmungen bemerkenswert: Identität auf *servo tuo*, ein Unterschied auf der folgenden Gruppe, vielleicht signifikant, Halbtonnutzung nur in Greg, dann aber gibt es Unterschiede, z. B. der initiale Aufstieg in Greg, mit Quilisma, wogegen AR sofort wieder auf der *tuba* „rezitiert“; auf den Schluß wurde bereits hingewiesen; hier „stört“ wieder — von Stilgefühl von Greg gehört — die „rollierende“ Floskel in AR. Zum Schluß wird man den Unterschied der Terzsprünge in Greg und der Gestaltung in AR nicht einfach als von der *oral tradition* Vagheit gestützt irrelevant ansehen können — dabei ist immer zu beachten, daß die überlieferte Melodiegestalt ebenso überliefert wurde, schriftlich so gemeint war und nicht anders (daß es Varianten geben kann, sagt nichts darüber, daß nicht bewußte, kompositorische Eingriffe vorliegen, denn faßbar ist nur das, was so wie gemeint notiert ist: Daß ein Notator etwas niederschreibt, was er eigentlich gar nicht meint oder nicht so meint, wäre angesichts von Hucbalds klarer Formulierung der Absicht des Komponisten eine zu starke Strapazierung der historischen Zeugnisse durch vorgefaßte Ideologie).

Gibt es hier also sozusagen interne Probleme für die Bestimmung einer der beiden Versionen als Ausgangsbasis für die andere, so bleiben hinsichtlich von Typen von Melodien weitere, externe Probleme: Der oben angesprochene Melodietyp ist beiden Fassungen geläufig, kann also als gemeinsames Erbe einer Urfassung angesehen werden. Angesichts dieser, ja auch gestaltmäßig weitgehenden Identität, in der nur Greg Besonderheiten aufweist, die nicht leicht auf eine frühere Zeit zu datieren sind, eben der „tonalen“ Klassifikation wegen, so fällt auf, daß auch bei gemeinsam verwendeten Texten nicht notwendig die gleiche „Verteilung“ bzw. Anwendung des gleichen Melodietyps vorliegt; ein Beispiel dafür, auf das Pfisterer rein textlich, *ib.*, S. 124 ff., eingeht, ist das Grad. *Posuisti*, dessen Text Pfisterer unbedingt aus Rom stammen lassen will, sicher so reduziert gesehen mit plausiblen textlichen Gründen. Rein musikalisch gesehen, liegt die Merkwürdigkeit vor, daß AR diesen Liedtext auf den genannten Melodietyp singt, Greg aber eine eigene, recht aufwendige Melodie nun des 1. Modus authent. erfindet — was man auf den ersten Blick als sekundäre Neuschöpfung ansehen würde, nicht gerade als Beweis dafür, daß AR aus Greg entstanden sein soll.

Unter Annahme der Interpretation von Pfisterer ergibt sich daraus eigentlich zwangsläufig, daß hier eine Gregorianisch/Fränkische Redaktion bzw. Neuschöpfung der Melodie stattgefunden haben muß: Ein, vielleicht etwas später aus Rom übernommener Text („nur“ in fünf der *Sextuplex*-Hss. überliefert) wird nicht schematisch, sondern in

einer eigenen Weise gesetzt (Apel läßt die Melodie in seinem Formelverzeichnis aus, ib., S. 351; mit guten Grund). Will man jedoch Pfisterers Vorentscheidung oder Vorurteil einer Rezeption von Greg in oder durch AR folgen, ergibt sich eine Römische Redaktion, die eine individuelle Melodie durch einen Typ ersetzt, eine immerhin bemerkenswerte Art von Rezeption und Redaktion, die allein für Rom zuzulassen, schon angesichts der klaren Quellenlage, nicht mehr Plausibilität beanspruchen kann als die Annahme einer redaktionellen, musikalischen Arbeit während oder nach der Fränkischen Rezeption des Römischen Gesangs — diese Rezeption ist ebenso wie die schon früh bestehenden Unterschiede der Melodien in Rom und im „Norden“ immerhin eindeutig überliefert; außerdem ist klar, daß die Fränkischen *magistri cantilenae* nun wirklich in ganz anderer Weise als ihre Römischen Kollegen um die Gestalt der Chormelodien bemüht waren:

Wie Aurelian zeigt, hat offenbar allein die Aufgabe der tonalen Klassifikation zum Versuch des Verstehens der antiken Musiktheorie geführt; wo dies steht? Man kann vorliegende Literatur benutzen, was nicht gerade eine Stärke von Pfisterer darstellt, man kann auch in den Erklärungen zu den Differenzen im 1. Modus bei Aurelian selbst nachlesen, der etwas empfiehlt, was er selbst zu leisten noch gar nicht fähig ist. Ganz auf die Kenntnisaufnahme dieser Quellenaussagen sollte man bei der Beurteilung der angesprochenen Frage aber doch nicht verzichten: Natürlich haben die fränkischen *cantores* bzw. deren Lehrpersonal eine Redaktion der empfangenen Melodien durchgeführt, wie anders schließlich sollte der Choral schreibbar gemacht und rationalisiert worden sein? Hat doch nur Hucbald, nicht ein Römischer *cantor* so eindeutig wie charakteristisch von dem Gemeinten gesprochen, daß der *compositor* mit seiner Melodie, einmalig, geschaffen hat bzw. schafft.

Die angesprochene Besonderheit in der Relation beider Fassungen beim Grad. *Posuisti* macht jedenfalls eindeutig klar, daß man natürlich Textrezeption und Melodierezeption nicht a priori als untrennbares Geschehen sehen kann. Jedenfalls wird schon ein kurzer Blick, bzw. seine Entsprechung im Hören, auf die Melodie des Grad. *Posuisti* in Greg eine ästhetisch bemerkenswerte Melodie erkennen lassen; allein die Gestaltung des großen Melismas auf *super caput*, das den Abstieg von einer Oktav zu bewältigen hat, ist von besonderer Ausdruckskraft: Zunächst wird eine ornamentierte Rezitation gesungen, dann in einem ersten Abstieg der Ton *a* erreicht, danach dezidiert von *c* aus der Ton *F* angesungen, ein dritter Abstieg beschleunigt die tonräumliche Bewegung bis zum Tiefstton *C* (im Vers geht es dann einmal zum Schluß bis *A*), der gleichzeitig auf den Kadenzton, die Tonika *D* verweist — dieser bestimmt den letzten Abschnitt des Melismas; eine im Sinne Guidos vorbildlich in tonräumlich, sozusagen von den Zieltönen, aufeinanderbezogenen *neumae* verlaufende Melodieführung.

Warum AR diese Melodie nicht (angeblich) hätte rezipieren dürfen, wäre wieder nur durch Voraussetzung einer wesentlich geringeren Erinnerungsfähigkeit der Römischen *cantores* zu erklären, also wieder der Grundsatz: *Wieder eine individuelle Melodie, läßt uns diese ersetzen, um unser Gedächtnis zu schonen*, müßte hier die dazu „notwendige“ Einstellung der *cantores* in AR umschrieben werden — nur, warum wird dann nicht wenig-

stens eine dem Anfang des Grad. *Posuisti* in Greg näherstehende Melodie verwendet, wie z. B. die Melodie des Grad. *Miserere michi Domine* in AR, das ebenfalls von *C* aus initial nach oben steigt?

Bemerkenswert, wenn auch nicht für Pfisterer, ist auch der Umstand, daß im Grad. *Specie tua*, das, allerdings nur im Kehrsvers, in beiden Fassungen einige Übereinstimmung zeigt, Greg auf recht tiefer Lage beginnt, wogegen AR in hoher Lage, mit *c*, beginnt; wer hat da verändert, kann man auch hier fragen, insbesondere deshalb, weil, was Pfisterer unbeachtet läßt, AR einen anderen Verstext benutzt als Greg. Dieser Umstand muß noch keine besondere Bedeutung für die Relationsbestimmung beider Fassungen haben; beachtet man jedoch, daß der Verstext, den AR vertont, *Audi filia* in der Tradition von Greg innerhalb der *Sextuplex* Quellen nur in dem Gradualbuch von *Monza* auftritt, also der ältesten, Blandinienberg für das gleiche Graduale den Vers mit *Propterea unxit te Deus Deus tuus* setzt, und erst die drei „letzten“ einhellig als Vers *Propter veritatem et mansuetudinem et justitiam et deducet te mirabiliter dextera tua* kennen, dann wird man sich nicht mehr ganz so sicher sein können, daß AR unbedingt und durchweg eine jüngere Fassung als Greg repräsentieren müßte:

Denn, wenn sich in Greg eine Unsicherheit bzw. Entwicklung hinsichtlich des für Grad. *Specie tua* — das Responsum ist in beiden Fassungen textlich identisch — als Vers zu verwendenden Textes ergibt, und erst die offenbar späteren Hss. die „gängige“ Fassung haben, AR aber identisch mit der ältesten Tradition von Greg ist, dann könnte man schon fragen, ob nicht AR hier eben die älteste Fassung schon im Verstext wiedergeben könnte. Auch hier sind andere Erklärungen möglich, vor allem, wenn man unbedingt die Vorstellung einer Priorität von Greg gegenüber einem — angeblich — Greg rezipierenden AR durchsetzen will, muß der Phantasie keine Grenze gesetzt sein. Ist man sich jedoch einer solchen a priori Entscheidung über die, auch noch genetische, Relation beider Fassungen nicht ganz so sicher, dann kann man eben auch fragen, ob die *lectio difficilior*, der tiefe Anfang des Responsum in Greg gegenüber der Transposition älter oder jünger sein könnte — auch hier fällt es in jedem Fall nicht ganz leicht, wie auch immer, eine direkte Abhängigkeit einer von der anderen Fassung zu behaupten. Von Interesse sozusagen für die mikroskopische Relation beider Fassungen ist der Unterschied der Floskeln auf *pulchritudine*, denn das Prinzip ist gleich: Dreimaliges Auftreten der gleichen Floskel, auf gleicher Tonhöhe, und erst dann das Erreichen des Höchsttons; eines der „Motive“ als, durch Zersingen?, entstandene Fassung des anderen zu erklären, fällt schwer:

AR

Greg

Spe- ci- e tu- a,

et pul-chri-tu- di- ne

tu- a

Daß die Melodiefassungen zum Schluß wesentlich identisch sind, ist klar. Dennoch stellt das systematische Auslassen des Tons *h/b* nur in Greg eine bemerkenswerte Bildung dar, weil im nächsten Abschnitt beide Töne kurz hintereinander auftreten (auch die Rolle des Tons *G* in Greg ist vergleichbar); warum, müßte man bei Voraussetzung einer Entwicklung oder Rezeption AR aus Greg fragen, wird genau dieses eindeutig komponierte Gestaltmerkmal von Greg in AR durch, eventuell, Ornamentierung so aufgehoben? Warum betont nur Greg den Zielton des Abschnitts *F* beim Silbenwechsel so deutlich, wogegen AR davon nichts kennt? Insgesamt ist die Art der Kadenzbildung in AR und Greg verschieden, der „Dreiklangsbrechung“ *c a F* in Greg stehen die skalischen Bildungen in AR gegenüber — das sollen alles nur ornamentale Unterschiede sein? Denkbar ist das, denkbar ist aber auch eine individuelle Steigerung der gestaltmäßigen Merkmalhaftigkeit in Greg. Auch hier läßt sich bei gleichem Gerüst aus den Melodiegestalten kein Argument für eine „genetische“ Ableitung einer aus der anderen Fassung folgern.

Daß die beiden Fassungen auch sonst hier sehr ähnlich sind, wird schon durch das „bewegte“ Rezitativ auf *pulchritudine* erkennbar; insofern ist auch klar, daß eine der Fassungen transponiert ist — nur welche? Wie andere Gradualia gleicher Tonart in AR zeigen, ist ein Anfang mit *c* natürlich nicht ausgeschlossen; bemerkenswert ist aber, daß die zitierte Anfangsformel — W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 346 ff., *C*<sub>1</sub> — in AR gelegentlich in der zitierten Weise transponiert wird, so z. B. in den Gradualia *Anima nostra*, *Bonum est confiteri*, *Protector noster* und *Ad Dominum*, in anderen aber, wie z. B. *Vindica*, *Fuit homo* und *Prope est* tief beginnt, wenn auch nicht mit der genauen Enstprechung zur Gregorianischen Formel (Apel) *C*<sub>1</sub>.

Folgt man der, noch näher zu betrachtenden, als Argumentation auftretenden Vorstellung von Pfisterer zu den Gradualia, so soll eine formelhafte Einheitlichkeit in AR, z. B. was die Anzahl von Schlußmelismen der Verse von Gradualia aller Tonarten anbelangt,

eine sekundär durchgeführte, d. h. auf die spätere Entstehung von AR als Greg verweisende Vereinheitlichung sein. Und was ist hier zu sehen? Greg „vereinheitlicht“, wogegen AR „diversifiziert“, wie man formulieren muß, wenn man der Logik der Voraussetzungen Pfisterers folgen wollte. Offensichtlich wird daraus also nur, daß man nicht die bequeme Handreichung der Aufstellung von typischen Wendungen der Gradualia in Apels Werk benutzen und auf Schlußformeln reduzieren kann, wie sich auch noch später herausstellen wird, hätte eine einigermaßen sinnvolle Erörterung solcher a priori Kriterien die eigene Anfertigung von entsprechenden Formelstrukturen für AR verlangt, was aber ersichtlich mühsam ist, denn man müßte zu diesem Zweck alle Formeln in AR entsprechend aufstellen und klassifizieren und dann noch, nicht nur als Formeln, sondern als melodische Wendungen Greg gegenüberstellen — wollte man wenigstens eine überzeugende Basis für „genetische“ Deutungen haben.

Denn natürlich ist damit noch nichts darüber gesagt, welche Fassung die ältere sein könnte, speziell und konkret, ob z. B. nicht AR sekundär die tiefe Lage nach oben, um eine Quint, verschoben haben könnte; warum nicht? Solche sekundären Eingriffe sind immer denkbar, allerdings ohne daß daraus darauf zu schließen wäre, daß eine Fassung mehr oder weniger direkt von der anderen abstammen müsse oder daß AR eine neuere Version repräsentiere — die Niederschrift von AR „dauert“ zu lange, um nicht sekundäre Eingriffe zu jeder Zeit denkbar sein zu lassen. Das heißt aber auch nicht, daß nicht etwa insgesamt AR einen älteren Stil, den Stil einer vorauszusetzenden Urfassung wiedergeben könnte, denn Formelverteilung und melodische Gestalt einer Formel sind auch zu differenzierende Objekte.

Interessanter wäre die Beantwortung der Frage, ob etwa eine Tieftransposition denkbar sein könnte, also ob man Gründe finden könnte für eine Transposition nach unten, wie sie Greg überliefert. Will man hier ästhetisch fragen — und schließlich ist der Choral primär Musik, was auch Augustin mit der Forderung einer *artificiosa vox* meint —, müßte man Gründe aus dem Gesamtverlauf ableiten. Und da erscheint ein solcher Anfang in tiefer Lage ästhetisch sinnvoll, denn, wie auch AR zeigt, findet sich ein vergleichbarer Melodieverlauf im „2.“ Teil des Responsum, auf *prosperē procede et regna*, das in Greg dezidiert mit der Formel  $f_{11}$  (Apel) abschließt, also mit dem Effekt eines sehr steilen Aufstiegs von *C* – *e*. Diesen zweiten Aufstieg kennt auch AR, das allerdings eine vielleicht andere, ebenfalls mit dem Schluß des Verses identisch „reimende“, Wendung gebraucht (auf die Relation ist noch unten einzugehen): Beide Versionen „reimen“ also musikalisch, allerdings mit jeweils eigener Melodieführung. Der Effekt, diesen dynamischen Effekt bereits zu Anfang ambitusmäßig zu „wiederholen“, also progressiv eine entsprechende Veränderung einzubringen, erscheint ästhetisch also nicht unmöglich.

Eine Begründung der Transposition — eine der Fassungen muß transponiert haben — aus Chromatik entfällt mit Sicherheit, denn die Lage in AR betrifft genau die Lage der beiden Tetrachorde, die, in Greg, denn auch im weiteren Melodieverlauf weidlich ausgenutzt wird.

Und daß AR aus irgendwelchen Ausführungsgründen so transponiert haben könnte

oder müßte, eine solche Vermutung scheidet notwendig aus, weil AR im weiteren Verlauf keine Schwierigkeit mit dem Tiefton *C* zeigt. Damit aber ergibt sich, daß für eine Tieftransposition des Anfangs, also der Formel  $C_1$  nach Apel, in Greg Gründe angeführt werden können — der Aufstieg zum ersten Hochtone *e* auf *pulchritudine* wird durch den kurz zuvor erreichten Tiefton *C* natürlich besonders eindrucksvoll, hinzu kommt die Parallelität, die dadurch zum folgenden Melodieverlauf entsteht. Für eine Hochtransposition einer — angeblich — ursprünglich tiefen Formel in AR aber lassen sich keine Gründe finden, wenn nicht Pfisterer hier solche finden sollte.

In Zusammenhang mit dem Umstand, daß nur Greg die Formel in einer doch recht bemerkenswerten Eindeutigkeit überliefert, AR aber weder im Grad. *Vindica* noch in *In Deo speravi*, noch in *Prope est*, aber auch nicht in *Fuit homo* die transponierte Entsprechung von  $C_1$  kennt, wozu noch der Umstand der Überlieferung des ältesten Verstextes für das Grad. *Specie tua* kommt, kann man wohl die Vorstellung, AR stehe hier der älteren, ursprünglichen Version näher als Greg kaum als von vornherein unpassend bewerten<sup>161</sup>.

Es bleibt also nur noch die Betrachtung der konkreten Melodien; nur wird man da zu keiner Entscheidung kommen können: Ob die Gestaltung auf *pulchritudine* in AR ursprünglich ist oder in Greg, wird man nicht entscheiden können; hier wird man wohl von einer ornamentalen Ausführung des gleichen Gerüsts, also einer ursprünglichen Fassung sprechen können. Auch der Abstieg auf *tua* ist nicht gerade so charakteristisch, daß man typische Melodiegestaltung feststellen könnte; immerhin, der Abstieg in Greg ist motivisch individuell, wenn der Folge *FGE* der *torculus FGD* folgt, woran die für Greg typische Schlußwendung anschließt. AR weist hier nur die übliche durch Gegenbewegung „aufgehaltene“ durchweg skalische Gestaltung des Abstiegs auf. Auch hier wird man einen charakteristischen Unterschied feststellen können, ja müssen. Bemerkenswert bleibt auch, daß Greg auf *pulchritudine* tonräumlich „überbietet“, nämlich den Ton *e*, nicht nur *d* wie AR erreicht — rhythmisch übrigens explizit durch *c* als *brevis* gekennzeichnet. Die vorangehenden *strophici* werden dadurch bewegungsmäßig und quasi motivisch deutlicher als Spannungsfaktoren gestaltet oder erlebbar, was durch den Terzsprung, *c – e* natürlich auch verdeutlicht wird. AR „verdirbt“ diesen besonderen Effekt auch dadurch, daß es schon im ersten Teil den Ton *d* in einer Weise häufig anwendet, die den Schluß auf *et pulchritudine* natürlich weniger „aufregend“ empfinden lassen können.

Man wird also bei aller Vorsicht gegenüber solchen gestaltmäßig, faßbaren, aber sozu-

<sup>161</sup>Was man für einen Vergleich tun muß. Es reicht nicht, eben nur die Schlußformeln zu betrachten, die in AR eben von wesentlich geringerer Anzahl, sozusagen typischer sind als in Greg — will man aus dieser Gleichförmigkeit ableiten, daß AR eine sekundäre *Vereinheitlichung* darstellt, die größere Fülle an möglichen Wendungen in Greg aber die aus dem a priori Prinzip notwendig ältere Fassung darstelle, kann man dies bei Binnenformeln natürlich nicht einfach übersehen. Auch hier zeigt sich, daß Pfisterers Vorgehen mit der Vorlage von Apel vielleicht doch ein wenig zu bequem ist: Man muß einmal die Gestalt der Formeln, zum anderen aber die Gesamtheit der Formeln in jeweils einer Melodie beachten, man kann sich nicht auf eine „Stelle“ beschränken.

sagen inhaltlich auf ästhetische Faktoren zurückzuführende Merkmale nicht ausschließen können, daß Greg eine Bearbeitung durch Individualisierung mit ganz deutlich zielgerichteten, geplanten Effekten über längere Melodieverläufe hin darstellt und damit eben doch auch eine spätere Entwicklung einer in AR eher greifbaren Urform repräsentieren kann.

## 2.7 Zu Wiederholungen und anderen „motivischen“ Gestaltungen in beiden Versionen

Betrachtet man, wie dies Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 754 ff., andeutet (s. da auch den Index), das hinsichtlich „motivischer Arbeit“<sup>162</sup> herausragende Off. *Vir erat* betrachtet: Daß die bekannten Textwiederholungen, z. B. *quoniam* dreimal, oder *ut videat bona* ein- plus sechsmal, rhetorisch gemeint seien, sei als Deutung Nichtkennern antiker Rhetorik und Deutungsphantasten wie Amalar überlassen (s. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 803 ff.), kann aber nicht als Grund angeführt werden. Als solcher kann aber die musikalische Struktur herangezogen werden, die z. B. bei *quoniam* eine die Dynamik des Aufstiegs zum Hochtönen, sogar ein absolutes Maximum, geradezu motivisch gestaltet,  $\alpha$ ,  $\alpha'$ ,  $\alpha'$ , mit jeweils gleichem Anfang und der Notwendigkeit des Aufstiegs entsprechend veränderten Schlüssen. Das gleiche gilt für die Gestaltung des Schlusses mit *ut videat bona*,  $\alpha$ ,  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\alpha'$ ,  $\tilde{\alpha}$ ,  $\gamma$ , wobei  $\tilde{\alpha}$   $\alpha$  um eine Quint nach oben transponiert,  $\alpha'$  dazu die Überleitung bildet. Vergleichbares kann man für alle anderen Textwiederholungen — nur in den Versen — feststellen. Auch die Anzahl von Teilwiederholungen ist in diesem Off. bemerkenswert hoch, wie auch die Nutzung von Motivsequenz etc. im Kleinen.

Man kann das Verfahren tatsächlich als Entsprechung zum Gregorianischen Stil sehen, der eindeutig in deutlich von einander abgegrenzten, aber tonräumlich oder eben auch gestaltmäßig korrespondierenden Abschnitten komponiert. Es dürfte keine Schwierigkeiten bereiten, den jeweiligen musikalischen Sinn einzusehen.

Der Vergleich mit der altrömischen Entsprechung ist bemerkenswert: Von der Gregorianischen Fassung her gesehen, könnte man nur von hochgradiger Entstellung sprechen; dies wird besonders am Schluß erkennbar, also auf *ut videat bona*. Die Gregorianische Fassung hat eine übergeordnete *AAB AAC* Gestalt, die sowohl tonräumlich als auch von der Ausdehnung der Melismatik, jeweils in *B* bzw. *C*, auch noch eine deutliche Steigerung aufweist.

<sup>162</sup>Verf. ist sich bewußt, daß dieser Terminus nicht ganz angemessen ist; es geht jedoch darum, die Gestaltung melodischer Abläufe durch Wiederholung, variierte Wiederholung, Transposition u. ä. der gleichen melodischen Gestalt, also in der Terminologie Guidos der gleichen *syllaba vel neuma* im Choral von Greg aufzurufen; zu diesem Zweck dürfte eine übertragene Verwendung des — ausdrücklich in Anführungszeichen gesetzten oder gesetzt zu verstehenden — Terminus als Metaterminus vielleicht doch akzeptabel sein.

AR wiederholt den gleichen Textteil gleich ein- plus neunmal, wie zu erwarten ebenfalls mit tonräumlicher und melismatischer Steigerung; nur von der klaren Beziehung zwischen Gesamtform, Anzahl der Textwiederholungen bzw. musikalisch als Abschnitte brauchbaren identischen Textteilen und Einzelform fehlt fast jede Spur; in Hinblick auf Greg kann man nur von einer eigentlich unbegreiflichen Entstellung sprechen. Dabei ist die Anlage an sich identisch, denn der eigentliche Versschluß, das erste *Ut videat/m bona*, das „motivisch“ ohne Bezug zu den folgenden Wiederholungen ist, findet sich auch in AR. Die Parallelen gehen weiter, wenn auch AR die folgenden Teile jeweils rezitativisch beginnt. Dann allerdings hören die Gemeinsamkeiten auf.

Statt der Wiederholung einer nur ganz leicht melismatisierten Rezitation,  $\alpha$ ,  $\alpha$ , die den folgenden ersten tonräumlichen und melismatischen „Ausbruch“ effektiv vorbereitet, finden sich zwei Abschnitte, der erste mit kleinem Schlußmelisma, der zweite dann mit dem aufwendigen großen „Ausbruch“. Dabei sind die großen Melismen klar parallel zu sehen, wesentlich ist für Greg wieder der Abschluß mit *pressus*.

Soll man — hier! — also die Gregorianische Fassung als gezielte Umformung einer der altrömischen nahen ansehen, oder eben die altrömische als Verwilderung. Eine Entscheidung erscheint unmöglich.

Geht man weiter, so findet man in AR den Aufstieg (wie in Greg  $\beta$ ), der, bis auf die initiale Wendung wörtlich wiederholt wird. Man kann dies als recht genaue Entsprechung zu Greg sehen — man kann dies zusammenfassen als  $\alpha, \beta, \alpha', \alpha'$ . Dann allerdings folgt aber nicht das große Melisma von  $\gamma$  der Gregorianischen Fassung, sondern eine Wiederholung von AR  $\beta$ ; eine Quint nach oben transponiert, ein von der Spannungsentwicklung von Greg her gesehen unbrauchbarer Einschub, der nämlich die erreichte Hochlage wieder preisgibt. Danach folgt nochmals der Aufstiegsteil  $\alpha'$ , der zur Rezitation auf *e* führt, nochmals eine Wiederholung, von  $\alpha'$ , und erst dann das große Melisma, das ambitusmäßig dem Greg  $\gamma$  entspricht. Es ergibt sich also die Folge — mit Angabe der jeweiligen Rezitationstöne — D:  $\alpha, \beta$ , a:  $\alpha', \alpha', \beta$ , e:  $\alpha', \alpha', \gamma$ , wobei  $\alpha'$  und  $\alpha'$  nur die ersten drei Silben verschieden sind,  $\alpha'$  hat zu Anfang die initiale Aufstiegsendung.

An sich gesehen erscheint also auch die altrömische Version sinnvoll, da sie mit den verfügbaren „Themen“ drei Lagen formuliert, Rezit. auf D, dann das Ganze nochmals auf a und schließlich auf e. Die wirkungsmäßige Effizienz von Greg geht durch diese Struktur „verloren“, die nicht gerade sehr interessante „Themen“, wie  $\alpha$  ohne wesentliche Veränderungen fünfmal wiederholt. „Dafür“ erstreckt sich der Aufstieg über einen größeren Ambitus, drei statt nur zwei Quinten. Natürlich könnte man dies als eine Art Überbietung des Vorbilds von Greg ansehen, mit der Folge einer Verwilderung und Einfallslosigkeit; genauso gut könnte man aber Greg als Reduktion einer entsprechend „wilden“ Vorgabe deuten wollen; daß eine solche Erklärung mit anderen Stilmerkmalen von Greg inkompatibel sein sollte, wird man wohl nicht behaupten können. Eine Entscheidung erscheint nicht möglich zu sein.

Daß man das Phänomen von formalen Regelmäßigkeiten nicht gänzlich für irrelevant halten sollte, wird in unterhaltsamer Weise bei dem von Pfisterer, *ib.*, S. 126, erwähnten

All. *In te Domine speravi* deutlich<sup>163</sup>; die AR Parallele hat den entsprechenden griechischen Text sozusagen in Lautschrift. Außerdem hat Thodberg in seiner Arbeit über den Byzantinischen Alleluia Zyklus, S. 185 ff., auch noch die entsprechende mittelbyzantinische Version des Byzantinischen All. gleichen Textes hinzugefügt und alle drei Versionen als ähnlich qualifiziert. Ob dies wirklich der Fall sein kann — man muß hier die zeitliche Differenz der Notierungen beachten —, sei hier nicht entschieden, obwohl natürlich die „Dehnbarkeit“ von rhythmuslosen Aufzeichnungen<sup>164</sup>, die die westlichen Aufzeichnungen einmal sind, soweit sie in melisch rationaler Weise aufgezeichnet wurden, quasi parallele Zuordnungen immer zuläßt, vorausgesetzt natürlich, man transponiert die Melodien an die jeweils gleiche Stelle im Tonsystem<sup>165</sup>; und in *ib.*, S. 187, Bsp. 148, Sektion 5, funktioniert nicht einmal mehr solche Zuordnungsmethode, die auch anderswo erhebliche

<sup>163</sup>Man wird sich z. B. darüber freuen, wie viele „Symmetrien“ das sicher nicht sehr frühe All. *Paratum cor meum* in Greg aufweist, um dann enttäuscht bemerken zu müssen, daß AR zwar das gleiche All. kennt — nicht jedoch die Parallelvertunungen, die Schlage in seiner Ausgabe angibt —, wenn auch mit erheblichem Text„schwund“, vor allem aber, daß nicht einmal die so signifikante Anlage und „Symmetrie“ von Greg „übernommen“ wird; also wird man folgern dürfen, zumal wenn man noch die andere Tonart bemerkt, daß AR hier Greg nicht rezipiert haben kann. Wenn das All. in Greg erst nach der Mitte des 9. Jh. nachweisbar ist, wird man es als nicht alt qualifizieren dürfen, dann jedoch müßte man eine — angebliche — Rezeption AR aus oder von Greg (bei den anderen Melodien) vor diese Zeit legen, ein etwas merkwürdiges „Argument“, denn eine solche „Veränderung“, wie sie die beiden Fassungen zueinander bieten, innert vielleicht nur dreißig Jahren erscheint doch als sehr mutige Hypothese — daß die Fassungen, aus gemeinsamer Quelle entstanden, in dieser Zeit schon verschieden waren, ist dagegen eine plausible Interpretation der Quellen.

Natürlich kann man auch fragen, wie eine solche, wenn in der ursprünglich gemeinsamen Vorgabe nicht enthaltene, wohl sekundäre Hinzufügung in Greg dann auch nach AR gekommen sein soll oder gekommen sein kann — oder man darf oder muß annehmen, daß gewisse liturgische „Stellen“ in beiden sekundär besetzt worden sind, mit gleichen oder vergleichbaren Texten; für große Liturgiehistoriker ist die Frage wohl leicht zu entscheiden, noch leichter ist dagegen zu entscheiden, daß AR hier nicht von Greg „gelernt“ oder gar übernommen haben kann; und warum sollte eine solche Annahme überhaupt aufgestellt werden?

<sup>164</sup>Und daß die Rhythmusangaben der *Monumenta Musicae Byzantinae* wirklich adäquat das Gemeinte auch nur andeuten könnten, diese Meinung sei anderen überlassen; hier wird die These von E. Jammers als plausibel vorausgesetzt, weil sie sich auf die Silbe als rhythmische Einheit bezieht, was angesichts der Byzantinischen Praxis „sinnloser“ Silbenwiederholungen in bzw. für Melismen, aber auch in Hinblick auf die Natur der Neumenschrift, deren Zeichen ursprünglich auf die Silbe als Einheit bezogen sind, auch die historisch und geistesgeschichtlich adäquate Deutung darstellt.

<sup>165</sup>Ein besonders schönes Beispiel für diese Parallelelisierung bietet Thodberg, *ib.*, S. 187, Bsp. 148. Da der betreffenden Melodik natürlich fast durchweg die psalmodische Kontur gemein ist, werden sich durch passende Verschiebungen so gut wie immer Parallelen herstellen lassen; die Begründung etwa einer Ähnlichkeit in *ib.*, S. 186, Bsp. 148, Sektion 2, kann auch als Musterbei-

Probleme bereitet. Aber, bei dem zeitlichen Abstand der Niederschrift der Melodien kann man auf eine gemeinsame Quelle rekurrieren wollen. Es sei keineswegs bestritten, daß dieses All. mit seinem sonst so nicht gebrauchten Text Byzantinischen Ursprungs sein mag — was den Text anbelangt, denn die Melodien sind zu verschieden, schon in der Anlage (zu fragen wäre doch, was die Autoren von AR und Greg angesichts des westlichen Stils des All. mit einer demgegenüber so einfachen Melodie wie der byzantinischen hätten tun sollen, warum also sollten sie etwas für ihren Stil Unbrauchbares übernehmen sollen — wäre zumindest als Frage zu stellen); die Behauptung spezifischer Verwandtschaft der Melodien rational begründen zu wollen, bereitet daher erhebliche nicht triviale Probleme, ja erscheint als unmöglich; allein die vielen *Erweiterungen* sind unerklärbar, denn warum sollte man eine übernommene, zudem noch total formelhafte Melodie durchgehend mit solchen *Erweiterungen* versehen und nicht gleich neu komponieren? Genau hier fehlen die methodischen Grundlagen zur Diskussion von Möglichkeiten der weitestgehenden „Entstellungen“ bei — angeblichen — Melodieübernahmen völlig, *Erweiterung* als Kriterium hätte nur einen Sinn, wenn sonst eindeutige Identitäten nachweisbar wären.

Weil es in AR aber keine lateinische, in Greg keine Griechische Version dieses All. gibt, folgert Pfisterer, *ib.*, S. 126: *ist anzunehmen, dass diese Melodie in der lateinischen Fassung von Rom ins Frankenreich gekommen ist, die lateinische Fassung in Rom aber nach dem 8. Jh. verschwunden ist.* Die Logik besticht, denn, wenn etwas „fehlt“ oder nicht nachweisbar ist, dann ist es eben verschwunden, eine klare Logik; und natürlich können (in dieser höchst merkwürdigen Sichtweise) die Franken in ihrer bildungsmäßigen Rückschrittlichkeit — hierzu kann man etwa die Ausführungen von Gregorovius vergleichen — nicht fähig gewesen sein, eine Griechische Version eigenständig durch eine Lateinische zu übersetzen (zu lassen) bzw. zu ersetzen. Natürlich wäre hier noch zu untersuchen, woher die beiden Unterschiede im Text gegenüber der Vulgata herrühren; daß es hier in jedem Fall Erklärungsmöglichkeiten geben kann, dürfte klar sein<sup>166</sup>.

---

spiel solcher Verwandtschaftserkenntnis dienen.

Hinsichtlich des Auftretens verschiedener Anfangstöne, womit Thodberg eine besonders ursprüngliche Nähe der Beneventanischen Version zur Byzantinischen herstellen möchte, liefern die Angaben von K. Schlager, *MMM VII*, S. 622, den Hinweis: *Der Anfangston im Initium schwankt zwischen D, E, F und G. Innerhalb der geschlüsselten Quellen ... ist E am häufigsten überliefert, ... Ein systematisches Auftreten dieser Varianten nach Überlieferungsgebieten ist nicht zu beobachten.* So völlig irrelevant erscheint ein solcher Sachverhalt nicht: Der Anfang und die tonale Bestimmung haben offenbar in der Überlieferung Probleme gemacht, so daß man sich lokal zu Entscheidungen über den Anfangston gezwungen sah — auch dies kein Hinweis auf eine redaktionelle Bedeutung tonaler Fragen? Von einer besonderen Ursprünglichkeit der Beneventanischen Fassung kann also auch hier nicht wieder gesprochen werden.

<sup>166</sup>Die Kombination mit dem Int. *Eduxit eos Dominus* und dem Grad. *Haec dies ... Benedictus* sowie dem Off. *Erit vobis* nebst der Comm. *Data est michi* in AR macht darauf aufmerksam, daß Greg für eben diese Messe das All. *Dicite in gentibus* kennt, jedenfalls Metz und St. Gallen sowie Chartres, wenn auch keine der *Sextuplex*-Hss.; die relativ späte Charakteristik der Melodie

Es bleibt also doch wieder nur der, leider so oft verschmähte Blick auf die Melodie selbst, z. B. die Frage, ob und wie die beiden Melodievarianten, wenn es denn solche sein sollten (was im Fall der byzantinischen Melodie zu akzeptieren erhebliche Schwierigkeiten macht), auf die kaum identischen Akzentverhältnisse der beiden verschiedensprachigen Texte reagieren<sup>167</sup>; und da fällt schon vorab ein Merkmal auf, das nicht gerade kenn-

ist erkennbar auch in der Wiederholung des Jubilus am Ende des kurzen Versus. Hier muß Greg die jüngere Fassung sein, denn dieses All. fehlt in AR. Die Messe des Int. *Dominus fortitudo*, die in Greg das All. *In te Domine speravi* enthält, hat ihre Parallele in AR „dafür“ mit dem All. *Laudate Dominum quoniam*, das in Greg zur Messe des Int. *Venite, adoremus* zu finden ist. So ein einfaches *Verschwinden* eines Alleluia anzunehmen dürfte kaum ausreichend sein, diese Diskrepanzen — die man ersichtlich weiterverfolgen kann — adäquat zu erklären; zumindest würde man erwarten, daß die Aufstellung solcher Thesen durch entsprechende Untersuchungen zu rechtfertigen versucht wird.

<sup>167</sup>**Zum All. *In te Domine* und seiner griechischen Parallele in AR** Man würde also bei Aufstellung einer solchen These z. B. des *Verschwindens* der lateinischen Fassung nur des Textes vom Autor der These eine Rekonstruktion der, angeblich *verschwundenen* lateinischen Fassung des All. in AR erwarten, wenigstens wenn man eine gewisse wissenschaftliche Akribie voraussetzen darf — soll man sich eine, angebliche und mögliche, sekundäre „Gräzisierung“ des Textes in AR als reine Umtextierung vorstellen, oder könnte es Veränderungen gegeben haben — wäre methodisch offenbar keine inadäquate Frage.

Natürlich ist die Parallelität der lateinischen Übersetzung hinsichtlich nicht nur des Sinnes, sondern auch der Wortstellung ein die Antwort erleichterndes Merkmal; immerhin kennt das Griechische Artikel und andere Stellungen des Possesivpronomens, so daß hier Probleme bestehen, die nicht nur durch Rezitationspartien ausgeglichen werden konnten, *epy si kyrie* zu *in te Domine* verlangt z. B. zu Anfang eine zweisilbige Bildung, die in AR sekundäre Folge einer, angeblichen, Umtextierung sein könnte; *non confundar* hat weniger Silben als *μη κατασχυνθείην*:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The AR staff has a melodic line with lyrics 'mi ca- te- cin-te- im'. The Greg staff has a melodic line with lyrics 'non con- fun- dar'. The AR staff starts with a higher pitch than the Greg staff, and the Greg staff has a more complex melodic structure with more notes.

Natürlich sind die Konturen vergleichbar, das gehört zur Form mit Initium und Kadenz. Daß wieder nur Greg den Aufstieg von der Tonika aus durchführt, AR aber in hoher Lage anschließt, ist kein Beweis für eine, angebliche, Abstammung AR aus Greg, ebenso nicht die doch recht langweilige Art des Aufstiegs zum Höchstton, der in AR dann so oft auftritt, daß er nicht mehr wirkungsvoll ist — dem entspricht auch die Repetition des *scandicus Gac* (wie man im folgenden Beispiel sieht, eine funktionsungebundene Floskel), deren Eintönigkeit nur durch leichte Veränderungen des Abstiegs gemildert wird (so in Hinblick auf Greg zu qualifizieren). Greg

dagegen setzt, wie nicht selten, den Halbton neben dem Höchstton als ästhetischen Effekt ein: Der neumenweise Aufstieg,  $E - a$ , dann  $G - c$  vermeidet den Ton  $h$ , der dann in der letzten Neume des Melismas erscheint, parallel zum Anfang durch *quilisma* erreicht, eine Entsprechung —  $E \hat{F}Ga/F\hat{G}a h$  —, die vielleicht doch nicht zufällig ist. Soll man nun die repetitive Gestalt von AR durch die Notwendigkeit entstanden sehen, zwei Silben „zu viel“ bei einer, angeblichen, sekundären griechischen Umtextierung bewältigen zu müssen? Diskutierbar wären solche Fragen allemal, wenn man denn Thesen aufstellen will.

Nach der nicht in Quadratnotation übertragenen, und daher leicht verschieb- und dehnbaren Synopsis von Thodberg, *ib.*, S. 185 ff., erreicht z. B. das byzantinische  $\alpha\lambda\lambda\eta\lambda\omicron\upsilon\iota\alpha \epsilon\pi\iota \sigma\omicron\iota \kappa\upsilon\omicron\rho\iota\epsilon$  seinen Höchstton, in der Übertragung  $d$ , auf  $\alpha\lambda\lambda\eta\lambda\omicron\upsilon\iota\alpha$ , AR erreicht diesen Hochton nie — was allein schon ein Argument dagegen ist, daß die *altrömische Form ... als erweiterte Ausgabe der byzantinischen Alleluamelodie betrachtet werden könne*, wogegen auch die für den Westen charakteristische Ausdehnung bzw. überhaupt Existenz des *iubilus* spricht — denn, zu beachten wäre hier auch, daß feste Formeln leicht als solche zu erlernen und weiterzugeben wären; Greg erreicht — auch das ist typisch — seinen Höchstton auf oder mit *alleluia*, in Akzent-beachtender Gestalt des Initium, wogegen, auch das typisch, AR bereits auf *Alleluia* den gemeinsamen Höchstton  $c$  erreicht; schon hier sind die beiden lateinischen Versionen ziemlich unterschiedlich:

The image displays three musical staves comparing the AR (Antiphonal Roman) and Greg (Gregorian) chant versions of the word "Alleluia". Each staff consists of two lines: the top line for AR and the bottom line for Greg. The first staff shows the beginning of the word "Al-le-lu-ia". The second staff shows the continuation of the word. The third staff shows the end of the word. The AR version is more melismatic and reaches a higher pitch than the Greg version.

Man kann, wegen der gleichen Tonart, die Melodie von AR mit der von Greg parallelisieren —

zeichnend für die ältesten All. ist: Die Gleichheit von Iubilus- und Versschluß; etwas, was beide andere „Versionen“ nicht kennen. Schaut man dann noch etwas näher hin, so findet man noch weitere umfangreiche Teilwiederholungen, allerdings wieder nur in Greg, so ist die Melodie auf *In Te domine speravi ...* doch identisch mit der von *inclina ad me ...*, was findet man hier noch? Der Schluß von *et eripe me* ist identisch mit dem von *non confundar*, das wieder am Schluß, auf *accelera* wiederholt wird. Zufällig dürfte

---

die Unterschiede sind aber beträchtlich, wie schon der angesprochene Anfang zeigt, hinsichtlich der tonräumlichen Disposition sind beide *iubili* verschieden, selbst wenn man den Schluß mit der beliebten „Trillerfloskel“ in AR einfach als sekundären Anhang werten will: Greg steigt initial unter Nutzung des Akzents zum Höchstton auf, geht dann im direkt angeschlossenen *iubilus* in zwei Gruppen, *neumae*, wieder in die Tieflage zurück, klar „tonal“, erst bis zur Obersekund, dann in markanter Folge von *clives* zur Tonika, um dann noch, wie üblich, eine kleine, sozusagen „ausschwingende“ Gruppe im Raum bis zur Quart über der Tonika zu singen: Greg bestätigt somit durch Ambitusreduktion die Kadenz als Ziel. AR dagegen kadenziert auf *alleluia*, also zunächst mit nur begrenztem *iubilus*, eigentlich nur mit Abstieg zur Kadenz. Der *iubilus* singt dann den gesamten Tonraum nochmals, nicht ohne ästhetischen Reiz, wenn hier nochmals der nur in AR erreichte Tiefstton den Ausgangston bildet, und ein zweistufiger Aufstieg folgt (zwei quasi parallel durch stehenden „Triller“ ausgeglichene Quartsprünge), worauf die Wiederholungsfloskel folgt; auch eine Art Reduktion der Bewegung, aber doch in ganz anderer Art als dies Greg komponiert (von der verschiedenen Ausdehnung abgesehen): Die Melodien sind hier parallel nur noch hinsichtlich der gemeinsamen zugrunde liegenden Bogenstruktur, sonst aber auf keine Weise auseinander ableitbar: Warum z. B. hätte AR nicht den markanten Abstieg in Greg übernehmen können oder sollen, wenn schon — angeblich — AR von Greg abstammt, warum sollte Greg, wenn man es von AR ableiten wollte, den effektvollen, wenn auch etwas schematischen, Aufstieg des eigentlichen *iubilus* zusammen mit der anderen Gliederung nicht übernommen haben (ein Auslassen der Schlußfloskel wäre noch denkbar aus stilistischen Gründen, weshalb hier dieser Unterschied nicht betont werden kann). Die Melodien sind zu verschieden.

Unklar hinsichtlich der Akzentbeachtung ist auch die bereits angeführte Stelle, an der Greg *non confundar* vertont, korrekt den Akzent beachtend, wogegen AR wieder schon auf — gräzisiert — *μη καταισχυντήν/mi catesinterin* den Höchstton erreicht. Was die Beziehung zur in mittelbyzantinischer Notation erhaltenen Melodie betrifft, fällt es nicht leicht, Thodberg zu folgen (zu beachten wäre hier auch, daß die angenommenen  *finales* der mittelbyzantinischen Melodien reine Hypothese sind: Keine byzantinische, quasi theoretische Quelle kennt den für die Kirchentöne so wesentlichen Unterschied zwischen Halb- und Ganztonschritt, ein „Mangel“ der Theoriebildung, auf die O. Strunk aufmerksam gemacht hat, allerdings — außer bei Verf. — offenbar ohne wesentliche Folgen für die Forschung, wenn man manche Produkte neuerer deutschsprachiger Autoren so bezeichnen will, vgl. Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, Neckargemünd 1998, etwa S. 308, S. 310, S. 312, S. 319 ff., und insgesamt S. 407 ff., oder auch zu vergleichbar absonderlichen Behauptungen Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 364 ff. — natürlich für den „betroffenen“ Autor zu schwierig zu verstehen; warum schreibt er dann über solche Dinge, muß man fragen.

auch die Gleichheit von *accelera* mit dem folgenden *ut eripias me* nicht sein, sogar mit anderer silbischer Verteilung. Eine derartige Fülle von Formkorrespondenzen erscheint nicht als notwendiges Anzeichen einer besonders frühen und auch noch Römischen Entstehung der Melodie; jedenfalls sollte man solche Identitäten bzw. formalen „Symmetrien“ nicht unbeachtet lassen, will man die Melodien vergleichen — hier erweist sich übrigens die Quadratnotation als sehr hilfreich, die Gestalten der *neumae* zu erkennen, zumal bei charakteristischen Zeichen wie dem Quilisma.

Betrachtet man noch melische Bildungen wie den Abstieg im 2. Teil des Iubilus, dem in den beiden anderen Versionen ebenfalls nichts entgegenzustellen ist, wie auch Sequenzen wie auf dem bereits erwähnten *accelera*, so wird man doch wohl von typisch Gregorianischer Formbildung sprechen müssen, und daraus wohl doch auch den Schluß ziehen dürfen, daß hier eindeutig eine Gregorianische Redaktion der Melodie — oder eine Neukomposition im gleichen Ton — vorliegt (wenn man solche Thesen aufstellen wollte), ein Entdecken von formalen Möglichkeiten aus der Vorlage oder einfach ein partielles Neukomponieren — denn, wenn weder die von Pfisterer und Thodberg unverständlicherweise als verwandt betrachtete Byzantinische noch die altrömische Version der Melodie solche Bildungen aufweist, zu schließen, daß AR die Gregorianische Version hier übernommen und dann so entstellt haben sollte, verlangt doch wohl etwas zu viel an Gläubigkeit an die Vorgabe von Pfisterer. Hier liegt eine genuine, und nicht notwendig sehr frühe Redaktion einer, in welcher Sprache auch immer übernommene Alleluamelodie aus Rom vor — wenn denn auch hier eine Rezeption aus Rom vorausgesetzt werden darf; die ist aber im Allgemeinen allerdings doch etwas besser belegt, als eine Übernahme Fränkischen Chorals nach Rom, vielleicht zur Zeit des zelotischen Diakons Johannes? Der aber beklagt die, zu seiner Zeit trivial bekannten, Unterschiede und führt sie auf die Zeit von Karl d. G. zurück!

Klar ist, daß man bei solchen Melodievergleichen kaum die für die Melodiegestalt wesentlichen Faktoren der Wiederholung und „motivischen Arbeit“ als irrelevant erklären kann. Man kann durch entsprechende Beobachtungen sogar zu Fragen nach eventuellen Beziehungen verschiedener Melodien geführt werden. Pfisterer, *ib.*, S. 126, macht dankenswerterweise darauf aufmerksam, was man in *MMM II*, S. 657, findet: Zur Messe *S. Urbani pape* findet man an Stelle von einem Alleluia gleich deren zwei, wovon das eine, *All. Inveni David* an anderer Stelle notiert überliefert wird, das andere *All. Memento Domine* jedoch nur als Textmarke angegeben ist — an der betreffenden Stelle besteht also kein wesentlicher Unterschied der liturgischen Erscheinungsweise beider Alleluias; dieser liegt nur darin, daß der Notator der der Ausgabe zugrunde liegenden Hs. nicht bemerkt hat, daß dieses *All.* an keiner anderen Stelle zu finden ist. Es fehlt auch sonst in AR. Klar ist, was die Angabe bedeutet, Hinweis auf eine Alternative. Wenn der Notator keine weitere Bemerkung macht, ist das Feld der Vermutungen natürlich weit, denn denkbar ist, daß er die Melodie an anderer Stelle übersehen haben könnte, oder schon in der Vorlage hier eine *lacuna* war, daß die Alternative einfach weitergegeben wurde, obwohl sie schon lange Zeit nicht mehr genutzt wurde, daß einfach ein liturgischer Hinweis gegeben wurde, ausgelöst von Erfahrung mit einer anderen Vorlage o. ä. Daß es nie eine entsprechende Melodie in

AR gegeben haben könnte, wird man daraus wohl nicht folgern können.

In Greg ist die Melodie bzw. eine Melodie zum betreffenden Text erhalten, der Liedtext wird allerdings nur in drei der *Sextuplex*-Hss. angegeben, was Pfisterer zur Qualifikation veranlaßt, daß *es auf fränkischer Seite zum gemeinsamen Kernrepertoire gehört*. ... — zu was dann wohl die Stücke gehören, die in mehr als drei *Sextuplex*-Hss. überliefert sind? Ob man auch die notierten Hss. übrigens als Gebrauchsgesangbücher interpretieren soll, daß also *mit dem Inzipit eines fremden Stückes ... ein römischer Sänger nichts anfangen konnte*<sup>168</sup>, erscheint nicht ganz so trivial, denn die Hss. dieser Aufwendigkeit könnten auch liturgische wie musikalische Orientierungsvorlagen sein, also eine etwas allgemeinere Funktion gehabt haben als reine „Absingbücher“ — St. Gallische Quellen lassen eine solche etwas allgemeinere Bewertung so großer Hss. nicht als völlig unwahrscheinlich erkennen. Insofern kann sich ein ursprünglich vielleicht durchaus sinnvoller Alternativhinweis über die Zeit nur noch textlich hinweggerettet haben.

Von größerem Interesse als solche Spekulationen ist aber, daß das in AR melodisch fehlende All. *Memento* in Greg dem Alleluiatyp zugehört, der mit der Wiederholung des Iubilus zu Versende geformt ist, also nicht notwendig einer sehr frühen Schicht angehören muß, was mit dem Fehlen in drei *Sextuplex* Hss. nicht ganz inkompatibel erscheint — die Melodie ist also in Greg nicht als sehr früh anzusetzen. Diese für AR nicht gerade typische Formeigenschaft dürfte wieder auf eine Fränkische Redaktion bzw. Komposition hinweisen; ein Eindruck, der dadurch noch eine unterhaltsame Nuance bekommt, daß das, nun auch melodisch überlieferte All. *Inveni David* in Greg die Schlußrepetition nur in den letzten vier Tönen, also in der Schlußneume kennt, also durchaus, in Übereinstimmung mit der Nennung seines Textes in fünf *Sextuplex* Hss., einer älteren Schicht zugehören könnte. Was die Sache so unterhaltsam macht, ist der Umstand, daß dieses All. an zwei Stellen eine wörtliche — das Zeugma ist bewußt — melodische Wiederholung kennt: Das Melisma über *David* begegnet wieder auf *meo*, was musikalisch formal sinnvoll ist, da damit zwei größere Melisma zu Anfang und Ende des Verses gleich sind. Man wird also dieses Melisma als diesem All. in besonderer Weise eigentümlich bestimmen dürfen.

Dies wird von der AR Parallele bestätigt, die allerdings mit einer Textentstellung — Ausfall von *meo* — zu einer anderen Verteilung gezwungen ist: Die Wiederholung findet sich zwischen *David* und *sancto*. Will man nicht eine bewußte Textredaktion annehmen, so wird man hier wohl von einem Fehler sprechen müssen, einem Ergebnis von etwas, was man als Zersingen sehr allgemein umschreiben könnte<sup>169</sup>. Ob man daraus — und die

<sup>168</sup>Was natürlich als „Beweis“ für die Vorgängigkeit von Greg vor AR zu deuten sei — warum allerdings AR, angeblich, nur den textlichen Verweis, nicht aber die Melodie übernommen haben sollte, wird nicht erklärt: War die Melodie für AR unpassend, war das All. unpassend?

<sup>169</sup>Womit nichts zu einer, angeblichen Abhängigkeit AR von Greg, sondern nur dazu gesagt ist, daß AR hier eine textliche, nicht sinnvolle *lacuna* hat, wann und in Reaktion auf welche Vorgabe diese *lacuna* entstanden ist, ist damit nicht gegeben.

Gestalt des Melismas besitzt in AR wie üblich wesentlich weniger Prägnanz<sup>170</sup> — folgern soll, daß AR hier nun auch einmal textlich Produkt eines sorglosen Umgangs mit einer aus Greg übernommenen Melodie oder des gleichen Umganges mit einer beiden Versionen ursprünglich gemeinsamen Vorlage war, das entscheidet auch Pfisterer nicht.

Sicher, solche Feststellungen sind nicht notwendig unterhaltsame Wissenschaft, unterhaltsam, weil Fragen aufwerfend, ist aber der Umstand, daß das in AR melodisch fehlende All. *Memento* (in Greg) genau dieses Melisma ebenfalls verwendet, nicht auf *David*, sondern auf *Domine* (natürlich entsprechend der Tonart um eine Quint höher). Damit wird nicht nur der melismatische, sondern auch ambitusmäßige Höhepunkt in All. *Memento* gestaltet, was man kaum als Zufall qualifizieren kann (textlich ist von Interesse, daß die Stelle im All. *Memento* vollständig *Domine David* heißt, es war also auch eine textliche Parallelität — welches All. hat von welchem diese Stelle übernommen; *Inveni* findet sich in fünf der *Sextuplex*-Hss. (und kennt offenbar auch, noch, nicht die Wiederholung des Jubilus am Versende), *Memento* wie gesagt in drei<sup>171</sup>).

Angesichts des Umstands, daß der gleiche All. Text noch zwei weitere Vertonungen

<sup>170</sup>Was natürlich immer nur in Hinblick auf die reinen Tonfolgen zu sagen ist — daß AR besondere rhythmische Eigenschaften bewahrt hätte, also deutliche Unterscheidungen zwischen Gerüst- und Ornamenttönen, ist auch nicht so sicher zu behaupten.

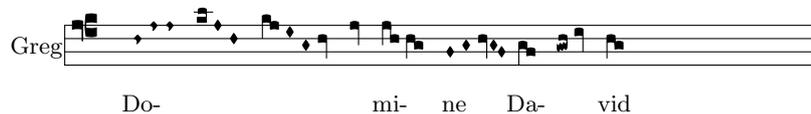
<sup>171</sup>Das betreffende Melisma lautet:

The image shows two musical examples comparing AR and Greg versions of a melisma. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The text 'In-ve-ni' is written below the first example, and 'Da-vid' is written below the second. The AR version features a more complex melisma with many notes and ornaments, while the Greg version is simpler and more rhythmic.

Die Parallele aus dem All. *Memento* sieht so aus:

The image shows a single musical example for the Greg version of the melisma. It consists of one staff labeled 'Greg' with the text 'Me-men-to' written below it. The melody is simple and rhythmic, with a few notes and ornaments.

erhalten hat, Schlager, Themenkatalog 225, 312 und 335<sup>172</sup>, könnte auch dies ein Indiz dafür sein, daß dieses All. nicht zu den älteren, verbindlichen Melodien gehört. Zur Komposition hat man ein auffälliges Melisma eines sogar liturgisch benachbarten All. genommen. Ob man dies als Hinweis darauf nehmen kann, daß der alternative Textverweis in AR eine Reaktion auf einen — und das dem betreffenden Notator bewußt? — nur Greg eigenen Gebrauch ist, sei der Spekulation überlassen, denn klare Erkenntnisse zur Relation beider Fassungen sind daraus nicht zu erhalten: Die Beachtung solcher Merkmale jedenfalls scheint nicht ganz ohne Bedeutung zu sein; gleichzeitig wird erkennbar, daß vom Einzelstück her nur schwer Rückschlüsse auf generelle Relationen der Fassungen zu ziehen sind; insbesondere bei vielleicht nur textlichen Verweisen<sup>173</sup>.



Wieder kennt nur Greg den intialen Aufstieg von der Tonikalage zu der der *tuba*. Sonst sind die Konturen vergleichbar; bemerkenswert ist wieder die Nutzung des Halbtons *F/E* nur in Greg in dem betreffenden Melisma, die Terzbildungen sind nachgerade ein stilistisches Gestaltmerkmal, das „durch“ die skalischen Floskeln von AR vollständig aufgehoben wird — wenn denn AR von Greg abstammen sollte, was man auch hier nicht erkennen kann. Auch die „ansteuernde“ „Einrahmung“ von *D* ist zu bemerken. Man wird die oben gestellte Frage also so beantworten, daß wohl das All. *Memento* sich ein charakteristisches Melisma von dem älteren *Inveni* genommen hat — die Merkmalhaftigkeit dieses Melismas als Träger des zu erreichenden Höchsttons kann dabei Grund genug gewesen sein; genau diese Markantheit trifft auf AR nicht zu. Noch deutlicher wird diese Art von Unterschied bei der anschließenden Vertonung von *David servum meum* im All. *Inveni* — warum, um diese litaneihafte Frage zu wiederholen, soll ein, angeblich, Greg rezipierendes AR gerade solche Merkmale „verschmäh“ haben, auch hier wird die Antwort lauten müssen: Weil AR nicht direkt von Greg abstammt, sondern von einer gemeinsamen Vorgabe. Die Frage nach dem Auftreten wenigstens eines Textverweises auf das All. *Memento* könnte dann auch damit begründet werden, daß AR gelegentlich Merkmale von Greg rubrizieren konnte.

<sup>172</sup>Wie beim Blick auf die Identität von Iubilus und Versschluß in 335, aber auch auf die Gestaltung des Iubilus durch „Motivsequenzen“, kann 335 als Modernisierung von 312 aufgefaßt werden.

<sup>173</sup>Auch der liturgisch etwas unklare Fall des All. *Qui timent*, auf das Pfisterer, ib., S. 126 f., verweist, ist rein musikalisch gesehen auch nicht von vornherein als besonders alt zu bewerten. Wie Schlager in seiner Ausgabe bemerkt, ist in den meisten Fällen der Schluß des Iubilus identisch mit dem Versschluß — um einmal anders herum zu formulieren. Dies gilt auch für die im *Graduale Triplex* mitgeteilte, also nicht sehr späte, Überlieferung; nur drei *Sextuplex*-Hss. kennen den Text. Ruf und Versschluß weisen dabei die „klassische“ Dreiteiligkeit auf, tonal schön disponiert: 1. *D - c - F*, 2. *E - a - C* und 3. *D - G - D*. Gerade die in rhythmischer Überlieferung „lange“ Ausführung der *EC* Umspielung der *finalis* als Schluß des 2. Abschnitts ist charakteristisch für

Ein musikalisch bemerkenswertes Beispiel von musikalischer „Symmetrie“ findet man zu Anfang des Grad. *Os iusti*, das mit einer Rezitation auf tiefer Lage, auf der Tonika, sozusagen als Vorinitium beginnt. Dabei wird nicht nur mit dem Auslassen des Supertons der Tonika, der „Halbton“ *E*, und seinem einmaligen Auftreten gespielt, sondern dieser Anlaß auch genutzt, um in einer auffälligen Weise, Motivwiederholungen zu gestalten — der Notentext spricht für sich, hinzuweisen ist vielleicht nur auf den Effekt, daß der bisherige Sprung nach unten über *iu-sti* dann skalisch durchschritten wird, wodurch auch die Relation zur Kadenz spannungsreich wird, da diese wieder den Kleinterzsprung benutzt (wie auch der Anfang des folgenden Abschnitts).

---

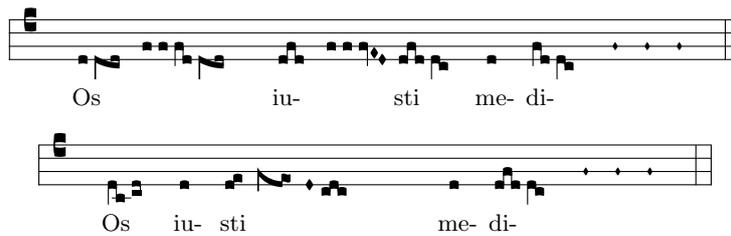
die tonale Sorgfältigkeit der Gregorianischen Melodie- und Abschnittsbildung.

Bemerkenswert ist die Variante des bekannten Anfangs der 1. Tonart, *CD Dab*, die hier den Eintritt des Hochtons *b* nochmals in Gegenbewegung betont; gerade eine solche Variantenbildung, überdies eigentlich aus einer anderen Gattung könnte doch auch auf jüngere Komposition weisen; vielleicht ist das Auftreten in Antiphonie und Graduale älter? Als Beispiel für die übliche Verwendung dieses Motivs kann man das offenbar alte Grad. *Ecce quam bonum* heranziehen. Bemerkenswert für die Gesamtdisposition ist auch, daß der Ton *b* dieses Initiums im Alleluia ganz vermieden ist. Auch dies entspricht einer den Effekt eines solchen „neuen“ Tons sorgfältig planenden Kompositionsweise, die als jünger zu datieren, vielleicht nicht ganz falsch sein muß, zumal der Abschluß des 1. Satzes im Vers dann *b* recht betont auftreten läßt.

Ein Anklang an den Iubilus findet sich zu Ende des 1. Teils, auf *sperent in eo*, vielleicht nicht zufällig, wenn auch Identität vermieden wird (identisch ist die Schlußneume und weitgehend der Anfang). Daß das Stück in AR *verloren* gegangen sein muß, erscheint demnach nicht als notwendige Erklärung; der Gegensatz von Fehlen in AR, Zuweisung zur Nachepiphaniezeit im singulären Fragment, das Pfisterer mit dem Sigl *F* versieht und nach Pfingsten in Greg, sowie Erscheinen nur in drei *Sextuplex*-Hss. ergibt zusammen mit der offenbar nicht ganz alten Formgebung der Melodie ein Bild, das einmal ein besonders hohes Alter dieses All. in Frage stellen läßt, so daß ein *Verlust* — dann doch wohl ein ganz bewußtes Ausscheiden? — in AR weniger beweisbar erscheint als die Notwendigkeit einer Beurteilung des Zeugnisses von *F* gegeben sein dürfte. Zumindest darf man nicht von vornherein ausschließen, daß die Melodie eben doch eine Fränkische Redaktion, ja vielleicht sogar Neukomposition darstellt, deren Nichtübernahme nach AR als Beweis für eine genetische Relation der Rezeption von Greg in AR anzuführen, sicher noch einiger Erklärung bedürftig sein könnte.

Zur wissenschaftlichen Unterhaltsamkeit trägt übrigens auch bei, daß das, wie Pfisterer, *ib.*, S. 127, bemerkt, in AR nicht vorhandene, ebenfalls nur in drei, denselben, *Sextuplex*-Hss. erhaltene Grad. *Sacerdotes* auf *eius* eine identische Wendung wie das All. *Qui timent* auf *timent* hat. Natürlich müßte man hier eine statistische Untersuchung anstellen. Man wird auch hier nicht einfach behaupten können, daß dieses Grad. nicht eine originale Gregorianische Komposition sein darf. Denn, daß auch innerhalb dieser Tradition vielleicht liturgische redaktionelle Eingriffe nicht stattgefunden haben können, ist kaum als bereits bewiesen anzusehen; was dann mit der Melodie geschehen ist, ist eine zusätzliche Frage. Bemerkenswert ist auch, daß das Stück in Laon fehlt.

Vergleicht man hiermit die — übrigens eine „falsche“ „Betonung“ einschließende altrömische Variante so ist zwar die Kontur identisch — tiefliegendes Vorinitium mit Abschlußkadenz —, von der Symmetrie wie auch dem Spiel mit dem Kleinterzsprung fehlt wie üblich jede Spur:



Daß bei der von Pfisterer so favorisierten genetischen Abhängigkeit der altrömischen von der Gregorianischen Version ausgerechnet eine solche „symmetrische“ Bildung nicht übernommen worden sein soll, daß sie durch eine konturarme typische Ornamentierung ersetzt worden sein soll, fällt nicht ganz leicht zu glauben, zumal es genügend Beispiele für „Symmetrie“ in AR gibt: Daß gerade an solchen auffälligen Stellen die besondere Gedächtnisschwäche Römischer Sänger wirksam gewesen sein soll, ist kaum als einfache Erklärung zu akzeptieren, denn gerade derartige auffällige melodische Wendungen dürften länger im Gedächtnis, als „Ohrwürmer“, verbleiben, als rein ornamentale, konturarme Stellen. Also muß man doch wohl, um Pfisterers Vorurteil Genüge tun zu können, eine bewußte Redaktion nach bestimmten Grundsätzen, z. B. die Ausmerzung solcher musikalischer Regelmäßigkeiten voraussetzen, also es sei betont, eine redaktionelle Arbeit; diese müßte dann aber nach, zu erkennenden und zu beschreibenden Kriterien erfolgt sein. Diese festzustellen wäre die eigentliche Aufgabe vor Aufstellung der entsprechenden Thesen, denn es geht um die Melodien, deren liturgische, eventuell sekundäre, „Verschiebung“ im *proprium de tempore, de sanctis* o. ä. kann davon völlig unabhängig sein.

Warum andererseits dann ein vergleichbarer Vorgang einer redaktionellen Arbeit bei der Rezeption des Römischen liturgischen Gesangs in das Frankenreich so absolut sicher ausgeschlossen werden muß, ist unerfindlich — allerdings würde dann die Behauptung einer ganz frühen Rezeption dieser Melodieversion trotz sehr später schriftlicher Überlieferung in Benevent nicht funktionieren, und dann würde dieses einzige scheinbare Beweisstück für das Fehlen redaktioneller Arbeit an den Melodien bei der Fränkischen Rezeption ausfallen; eine Beweisstück, das aber wieder von dem abhängt, was es beweisen soll.

Die Möglichkeit, daß eine redaktionelle Arbeit an den Melodien aus ornamental wenig konturierten Vorgaben „symmetrische“ Bildungen entwickelt haben könnte, erscheint bei solcher Beweislage auch nicht als völlig ausgeschlossene Interpretationsmöglichkeit. Zum wirklichen Beweis des Gegenteils, daß eine solche Annahme also ausgeschlossen ist, müßte man wenigstens einmal die Mechanismen so exakt wie möglich zu fassen suchen, die einen Unterschied wie den im zitierten Beispiel, erklärbar macht, der also die Mechanismen,

die solche Unterschiede als, allmähliche oder plötzliche, Veränderungen von der „symmetrischen“ zur ornamentalen Melodie beschreibt und klassifiziert. So einfach dürfte ein solches Unterfangen nun auch nicht sein, denn der Erfinder oder Erneuerer der These von der Abstammung AR von Greg jedenfalls verzichtet systematisch auch nur auf die Formulierung solcher Fragen.

## 2.8 Zu neuesten Deutungen der Rolle des Wortakzents und anderer sprachklanglicher Phänomene in Gregorianischer Melodik

### 2.8.1 Wortakzente und die Reaktion der Chormelodik auf den Wortakzent

Von Pfisterer erfährt man dankbar, daß in der Gregorianischen Fassung des Chorals eine sehr weitgehende, wie der Betrachter des Chorals von sich aus hinzufügen würde: wenn natürlich auch nicht absolute bzw. zwingende, Parallele zwischen den Akzenten des vertonten Textes, zumindest an syntaktisch wesentlichen Stellen, so schon<sup>174</sup> im Rezitativ, und der Melodiebildung besteht, *Cantilena Romana*, S. 194 ff. Rein formal läßt sich feststellen, daß an den Stellen, an denen man eine musikalische Reaktion auf den Wortakzent der vertonten Wörter bemerkt — im reinen Rezitativ z. B. ist dies natürlich nicht immer, ja eher selten der Fall —, diese Parallele von Wortakzent und Melodieführung darin besteht bzw. bestehen kann, daß man durchweg sowohl tonräumlich ein zumindest lokales Maximum, oft verbunden mit einem Melisma als musikalische Entsprechung zu Wortakzenten findet. Man kann hier von einer Art stilistischen Grundprinzips der Chormelodik sprechen. Dies bedeutet natürlich nicht, daß Ausnahmen nicht vorkämen; an gewissen Stellen findet sich ein anderes Prinzip, das der Silbenzahl, z. B. in Initien, also das silbenzählende Prinzip der Verteilung von Musik auf Text — hinsichtlich der Bedeutung dieser Akzentbeachtung durch die Melik sind diese „Ausnahmen“ deshalb von Interesse, weil sie, wie generell jede größere Rezitation, zeigen, daß eine einfache Identifizierung solcher melischer Akzentbeachtung mit einer Art emphatischen oder deklamatorischen Ausdrucks des so „akzentuierten“ Wortes bzw. Wortsinns nicht einfach vorausgesetzt werden kann.

Betrachtet man z. B. den Int. *Ad Te levavi*, wird man feststellen, daß schon der Anfang Schwierigkeiten für die Anwendung des Prinzips macht: Melodisch müßte man eine Betonung annehmen, die *Ád te* „betont“, d. h. wenn man den melodisch höheren Ton und eine tonreichere Wendung pro Silbe einfach als Hinweis auf eine entsprechende Interpretation der Akzentlage im Text ansehen will (so unpassend eine solche Interpretation lateinisch auch wäre); eine solche Interpretation ist nicht selten Grundlage semantischer Deutung, was hier also bedeuten müßte, daß der Komponist dieses Introitus den Anfang sozusagen als *Zu dir* betont — dazu muß man natürlich den schon mehrfach angesprochenen typisch deutschen sog. logischen Akzent bzw. die entsprechende sprachklangliche Ausdrucksmöglichkeit im Rahmen der Kundgabeebene<sup>175</sup>, des Ausdrucks eines Gemein-

<sup>174</sup>Schon ist hier nicht zeitlich gemeint; leider scheinen solche Hinweise notwendig.

<sup>175</sup>Vgl. die hierzu immer noch brauchbare Definition in R. Kühner, F. Holzweissig, *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache* I. Teil, Hannover 1912, S. 237: *Die deutsche Betonung kann eine logische genannt werden, insofern sie die Bedeutsamkeit der Silben auffaßt*

ten durch emphatische Betonung einfach voraussetzen. Ob dies schon für den Römischen und dann für sein Gregorianisches Erbe angenommen werden darf, ist äußerst fragwürdig.

Geht man weiter im erwähnten Introitus (vgl. dazu Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 546 ff.), findet man eine verständliche musikalische Akzentbeachtung auf *levávi ánimam* (im ersten Fall in typischer Vorwegnahme auf der „auftaktigen“ Vorsilbe), um dann allerdings festzustellen, daß auf *ánimam* ein höherer Ton als auf *meam* zu finden ist und daß auch melismatisch und tonräumlich „betont“ wird *ánimám meám*. Den letzten „Widerspruch“ zum Prinzip muß man also durch Dominanz der Schlußbildung sehen, in der die letzte Silbe das musikalisch wesentliche Ereignis bildet. Diese Gliederungsfunktion aber läßt auch die vorangehende „falsche“ musikalische „Akzentuierung“ verstehen: Der hohe *pes* auf *ánimam* und der tiefere auf *meam* sind „Ergebnis“ des melodischen Abschlusses: mit *ánimam* beginnt der Abstieg zur Kadenz, typisch in Gegenbewegung, wogegen *meam* ein kleines Initium vor dem Abschlußmelisma bildet: Hier dominiert also die melodische Gestalt, die wieder durch ihre Funktion als Kadenz bestimmt wird; hier ein zweimaliges Erreichen des Kadenztons (Subton der Tonika, die dann im übernächsten Abschnitt erreicht wird; eine vergleichbare Disposition auch im 2. Teil, *G, F, G*). Es gibt also genügend Stellen, an denen das angesprochene Prinzip umstandslos „geopfert“ werden kann — so dominant ist das Prinzip der Akzentbeachtung also nicht, daß man darauf ohne Weiteres entsprechende Ausdrucksfaktoren erschließen dürfte: Wenn die musikalischen Mittel der Reaktion auf Akzent an so vielen Stellen problemlos nicht eingehalten werden können, muß man zumindest die Frage stellen, was denn eigentlich das von Pfisterer so topisch als *enge Bindung an den Wortakzent* bestimmte Merkmal bedeuten könnte, ob hier eine solche *Bindung* vorliegt, eben wenn so viele Aus-

---

*und die Stammsilben, welche den Begriff der Wörter ausdrücken, oder die Vorsilben, welche den Begriff der Wörter näher bestimmen, durch den stärkeren Ton hervorhebt, ... Die lateinische und griechische Betonung ist vorzugsweise eine rhythmische, insofern sie mehr das Tonverhältnis sehr häufig ohne Rücksicht auf die Stamm- oder Vorsilben der Wörter eine Ableitungs- oder Flexionssilbe durch einen höheren Ton hervorhebt ... Die lateinische Sprache also, die gerade im Frankenreich wieder neu erlernt wurde, verwendet den Akzent, das sprachklangliche Zeichen der Worteinheit, also unabhängig vom Sinn des Wortes (so formuliert, wenn man die deutsche Art der Nutzung des Wortakzents als Maßstab setzt).*

Genau daraus aber ergibt sich auch die Möglichkeit der Betonungsveränderung durch, als solche behauptete, *Enklise* einer folgenden Partikel oder auch adverbialer Wendungen, wie *hodie*; Bildungen, die jedoch so formelhaft geworden sind, daß man hier eher von im Lateinischen sonst nicht üblichen Wortzusammensetzungen sprechen muß.

Hier besteht also von vornherein ein grundsätzlicher Gegensatz zur von Pfisterer behaupteten Parallele, die wieder auf einer Identität bestimmter Merkmale in Melodie und Sprachklang beruht; ein Grundpostulat, das keineswegs als gesichert angesehen werden kann. Daß die melodische Akzentbeachtung einen Hinweis auf kompositorisch gemeinte rhetorische oder besser deklamatorische Betonung beinhalten könnte, wäre dementsprechend ebenfalls erst zu beweisen, was von der Sprache her nicht möglich ist.

nahmen auftreten können (wenn z. B. im Rezitativ *Vias tuas, Domine* das letztzitierte Wort ohne jede Akzentbeachtung bleibt, dann ist diese *Bindung* offensichtlich nicht gerade zwingend) Die Annahme, daß hier immer die emotionale, kundgabemäßige Funktion der Heraushebung des Wortakzents im Deutschen, der *logische Akzent* gemeint sein müßte oder könnte, ist ersichtlich nicht einfach vorzusetzen.

Ist somit die Vorstellung, daß man etwa die Intensität der Dummheit eines (natürlich nur metaphorischen) Esels sprachklanglich durch besondere klangliche wie dauermäßige Intensität bei der Aussprache des Wortes *dumm* in *dummer Esel* ausdrücken kann, wenigstens als Mittel der Kundgabe der eigenen Einschätzung — daher *Kundgabebene* —, in der Deutschen Aussprache geläufig, so muß dies für die Lateinische Aussprache auch noch des 8. und 9. Jh. keinesfalls selbstverständliche Praxis gewesen sein — schon die metrisch prosodisch festgelegte Stellung des Akzents spricht deutlich dagegen. Ob die entsprechenden Choralinterpretationen also gerechtfertigt sind, sei dahingestellt.

Zu fragen ist also, ob die angesprochene und bei der Betrachtung wohl jeder Chormelodie geradezu in die Augen springende Bedeutung der Akzentbeachtung für deren Gestalt vielleicht auch rein musikalische Bedeutung haben könnte, schließlich ist der Choral auch und wesentlich musikalische Kunst. Warum also sollte nicht der Akzent, die Stelle von Akzenten, wenn kein anderer Gestaltungsfaktor wesentlich war, wie Kadenzbildung, Ausgleichsmelodik etc., nicht als ein sinnvolles Mittel erschienen sein, überhaupt die melodische Bewegung zu gestalten, auf den als Hochton definierten Akzent, d. h. seine Silbe denn auch die umfangreichere und höherliegende melodische Wendung zu setzen; daß der Akzent im Sprachklang bewußt war, ist klar, daß er die Funktion des Akzents im Deutschen gehabt habe, ist höchst fragwürdig, es bleibt also zunächst die Feststellung, daß der Akzent melodisch genutzt wird, und zwar vollständig kompatibel mit seiner, schon in der Spätantike antiquierten, Definition durch die Griechische Grammatik, die von den Lateinischen Grammatikern übernommen wird (natürlich gibt es auch Hinweise auf den mit Schalldruck wirkenden Akzent, der dennoch in lateinischer Aussprache nicht die gleiche Funktion hat wie im Deutschen). Vor einer endgültigen Klärung solcher Fragen kann man also nur konstatieren, daß der Wortakzent sehr häufig mit den genannten rein musikalischen Mitteln korreliert, daß also der Akzentstelle höhere und eventuell auch eher melismatische Melodik entspricht.

Dieser Tatsache kommt aber noch eine weitere Bedeutung zu: In formelhaften Melodien kann der Akzent — neben dem rein silbenzählenden Prinzip — das „Anbringen“ der Melodieteile auf den Text regeln; dieses Prinzip ist ebenfalls geläufig genug, daß hier der Hinweis genügen kann. Eine melodische Abschlußformel größerer Ausdehnung kann z. B. die letzten zwei Akzente vor Schluß in der genannten Weise beachten, so daß jeder, der irgendeinen Text adaptieren will, dazu ohne allzugroße Schwierigkeiten fähig ist, zumal die Formeln durchweg Möglichkeiten zur Unterbringung „überschüssiger“ unbetonter Silben, etwa nach dem „Zieharmonika“-prinzip der Rezitation, bieten. Dies heißt nicht, daß die Funktion solcher Stellen, die den Akzent beachten in Formeln nur als Hinweis auf die Adaption, also auf die lokalisierende Funktion zu beschränken ist, die Beachtung

des Akzents ist natürlich in jedem Fall, also für jeden brauchbaren Text eine melodische Gestaltungsmöglichkeit. Allerdings ist auch zu beachten, daß eben keinesfalls jede solche Formel immer den Akzent in der angesprochenen Weise hervorheben muß; es gibt auch Formeln, in denen zwar der Akzent beachtet wird, d. h. bestimmte Teile, feste Wendungen immer auf Akzent fallen, aber nicht notwendig lokale Maxima und auch hochstehende Melismen sein müssen; ein Beispiel wird im Folgenden angeführt.

Ist also die melodische, gelegentliche, also nicht zwingende Akzentbeachtung nicht einfach als „natürliche“ musikalische Umformung und Redaktion eines kundgabemäßig deklamatorischen, sprachklanglich natürlichen Ausdrucksmittels — und das kann es in der lateinischen Sprache nicht sein —, bleibt angesichts der vielen melisch „unbeachteten“ oder „übergangenen“ Wortakzente das Problem<sup>176</sup>, daß eine solche Natürlichkeit der entsprechenden akzentbeachtenden Melodieführung in Bezug auf den lateinischen Sprachklang der Entstehungszeit des Chorals nicht behauptet werden kann (abgesehen von der Natur des spätantiken lateinischen Akzents). Das aber wieder zwingt dazu, die melische Akzentbeachtung eben nicht einfach als Ausfluß natürlichen Sprachklangs zu setzen, sondern zu fragen, ob hier vielleicht sogar „nur“ ein, allerdings ästhetisch bewundernswert eingesetzter, durchaus artifizieller Faktor der Melodiebildung vorliegen könnte, entstanden aus dem Wissen um die Definition des Wortakzents als melodische Bewegung nach oben, als Bezeichnetes der *ὄξεία* bzw. des *acutus* — man kann also fragen, ob die Akzentbeachtung in der Melik nicht eine Akzentnutzung darstellt, einen Faktor der musikalischen Gestaltbildung, der nicht dominant ist, d. h. anderen musikalischen Gestaltfaktoren nachgeordnet auftritt, aber als kompositorisch mögliches Formmittel zu interpretieren ist.

Diese Problemstellung mag den mystifizierenden Vorstellungen von Einheit von Wort und Ton im Choral ebenso widersprechen wie den liebgewordenen Topoi, nur bleiben die angedeuteten „Widersprüche“ zur Annahme eines „natürlichen“ Prinzips der Einwirkung des Sprachklangs auf die Melik des Chorals bestehen. Daß der Choral musikalische Kunst ist, können höchstens die nicht einsehen, die Augustin nicht beachten, vor allem aber Musik als solche nicht verstehen können, also viele der Musikwissenschaftler, deren genuin musikalisches Unvermögen Guido von Arezzo ausdrücklich bemerkt (eventuelle Ähnlichkeiten mit heutiger Zeitgenossenschaft wären natürlich völlig zufällig!).

<sup>176</sup>Ein weiteres Problem für derartig anachronistische Deutung stellen auch die Formeln dar, die den Akzent benutzen, um die „Lokalisierung“ der Formel auf verschiedene Texte zu ermöglichen bzw. anzugeben: Daß deklamatorisch ausdrucksmäßig gemeinte Betonungen so schematisch auf ganz verschiedenen Texten jeweils z. B. den vorletzten und letzten Akzent vor Schluß — z. B. in der 1. Mittelkadenz der typischen Gradualmelodien des 2. Tons (vgl. Johner, op. cit., S. 315) — entsprechend schematisch herausheben wollten, ist undenkbar. Man sollte also auch hier den Umstand beachten, daß es den *logischen*, eher ausdrucks- bzw. kundgabemäßigen Akzentgebrauch lateinisch nicht gibt, also auch nicht etwa von Germanen in „ihr“ Latein hineingebracht werden könnte (das konnte die „Umwandlung“ eines eher melischen in einen eher schalldruckmäßigen Akzentklangs sein); die Akzentlage im Wort hängt von seiner metrischen Prosodie ab, woher eben die Pänultimaregel resultiert.

### 2.8.2 Sind „falsche“ „Betonungen“ in der Choralmelodik durch „enklitische“ Wortfolgen erklärbar?

Angesichts dieser, hier natürlich nur von einer bestimmten Frage her etwas pointiert dargestellten Sachlage, kann man die Frage nach den angedeuteten Ausnahmen von der melischen Akzentbeachtung stellen, sei es von der Melodie her, sei es vom Text her, d. h. die Frage stellen, was eigentlich eine jeweilige Melodieformel in bestimmten Fällen macht, denn, nicht einmal alle zu adaptierenden Texte müssen der Akzentbeachtung der Formel voll entsprechen<sup>177</sup>. In dieser Hinsicht scheint Pfisterer eine Möglichkeit entdeckt zu haben, sozusagen „falsche“ Akzentvertonungen doch noch zu erklären und damit die a priori geforderte Natürlichkeit einer entsprechenden Umsetzung des sprachklanglichen Merkmals *Akzent* trotz der zahlreichen Gegenbeispiele irgendwie doch noch zu beweisen. Es handelt sich um die von ihm auch noch als besonders wichtigen Faktor herausgehobene und so behauptete Möglichkeit, einsilbige Wörter sozusagen *enklitisch* (nach der Terminologie und Vorstellung dieser These!) an das vorausgehende „Hauptwort“ anzubinden — so allerdings nur zu formulieren, wenn man allein vom Text ausgeht, *Cantilena Romana*, S. 194.; eine solche *Enklise* bestimmter Wörter kennt man eigentlich aus dem Griechischen, manifestiert in den Regeln der Akzentschreibung, auch nicht bei allen „kleinen“ Wörtern. Wieweit dieses Prinzip auf die choralisch vertonte Sprache zu übertragen ist, wäre natürlich zunächst zu fragen, zumal die *Enklise* für die lateinische Grammatik nicht gerade ein wesentliches Objekt darstellt, also überhaupt erst einmal die Rechtfertigung der Anwendung dieses griechischen Terminus zu rechtfertigen wäre; es muß sich also auch nicht notwendig um eine sprachklanglich natürliche Erscheinung handeln, sondern mag, wenn zutreffend, wieder ein Mittel der Musik sein, Prosatexte zu vertonen. Deshalb sei vor weiterer Diskussion solcher Fragen — sozusagen die „Rettung“ der These einer sprachklanglichen Natürlichkeit der melischen Akzentbeachtung im Choral — ein konkretes Beispiel angeführt.

Betrachtet man etwa im Typus des Grad. vom plagalen ersten Modus *Angelis suis* in der zweiten Mittelkadenz (auch hier als erster Überblick sehr nützlich, Johner, *Wort und Ton*, S. 315), die mit einer Akzentbeachtung gestaltet ist, so findet man den Text *ut custodiānt te*, wobei *te* auf die Schlußwendung der Formel fällt, die trivialerweise bei der Häufigkeit mehrsilbiger Wörter am Schluß unbetont ist<sup>178</sup>. Der Akzent wird regelmäßig

<sup>177</sup>Was wieder zur Frage führen kann — und es geht darum, den Choral als musikalische Kunst verstehen zu können —, ob bestimmte, akzentbeachtende oder akzentnutzende Formeln erst sekundär auf Texte mit für die betreffende Formel „falschen“ Akzentfolgen übertragen worden sein könnten.

<sup>178</sup>*Unbetont/betont* bedeutet hier die durch die Mehrzahl der Fälle belegte Nutzung des Wortakzents zur „Lokalisierung“ bzw. Adaption der Formel auf verschiedene Prosatexte: Der damit eindeutig gegebene Normaltyp wird z. B. durch *a generatiōne* aus dem Grad. *Domine refugium* repräsentiert, wobei die, unbetonte, Schlußsilbe zwar einen tieferen Ton als die Betonung erhält, aber auch mit einem ausdrucksvollen Schlußjubilus gesungen wird:

auf das Hochtonmelisma vor dem Schlußmelisma gesetzt, in der wohl am häufigsten auftretenden Form ist die Melodie also auf einen Pänultima-Schluß bezogen<sup>179</sup>; es gibt aber auch die Möglichkeit, durch eine Tonwiederholung, Rezitativ, nach dem Akzentmelisma, auch einen Schluß mit Antepänultima-Betonung zu erfassen, wie an der betreffenden Stelle im Grad. *Ne avertas: quoniam tribulor*, hier wird *tribulor* rezitiert — längere Abstände vom letzten Akzent kennt die Formel offenbar nicht, was damit zusammenhängt, daß es kein lateinisches Wort mit „Anteantepänultima“-Betonung gibt.

AR

Greg

a ge-ne-ra-ti-o-

AR

Greg

ne

Man beachte den wegen der Tieflage von AR notwendigen Schlüsselwechsel. Man mag die Gestaltung von *a generatione* in AR als Auszierung von Greg ansehen wollen, obwohl dies hier nicht zutrifft. AR setzt seinen Höchstton bereits auf *generatione*, widerspricht also auch hier der anderen Fassung, Greg rezitiert, sozusagen um das Ereignis der Akzentnutzung durch Melisma wie durch Höchstton, *e*, besonders wirkungsvoll erscheinen zu lassen (die Formel ist in Greg im Gegensatz zur ersten Mittelkadenz, die zwei Akzente nutzt, nur mit einem Akzent gestaltet); die anschließenden Melodiebildungen aber sind schon von der silbischen Verteilung her nicht vergleichbar. Wenn man unbedingt eine „genetische“ Relationsbestimmung wollte, würde man hier wie nicht ganz selten feststellen müssen, daß Greg den Akzent beachtet, wogegen AR hier „sorgloser“ vorgeht — Greg wäre damit die schon von der höheren Sprachbildung der fränkischen *magistri cantus* her verständlich sekundär gestaltende Fassung. Auffällig ist der tiefe Abstieg in AR im Jubilus, was man tonal im Sinne sozusagen von *ouvert/clos* sehen kann. Eine fast wörtlich übereinstimmende Entsprechung des Typs dieser Graduale nach dem Grad. *Angelis* s. u.

<sup>179</sup>Dies ist in übertragenem, verallgemeinerten Sinne zu verstehen: Die sog. Pänultimaformel betrifft die Akzentsetzung, abhängig von der metrischen Prosodie bzw. vice versa, von einzelnen lateinischen Wörtern; hier wird diese Bezeichnung auch auf Wortgruppen wie eben *custodiant te* übertragen; eigentlich hat man hier ein Wort mit Antepänultima-Betonung dem ein einsilbiges, also ultimabetontes Wort folgt.

Die Schlußwendung *ut custodiant te* ist damit also nicht erfaßbar, denn für einen Schlußakzent ist die Formel nicht ausgerichtet, obwohl natürlich der Umfang und auch, in Bezug zur Tonika große Ambitus nach oben, im Schlußjubilus, also dem „Träger“ des einsilbigen Wortes *te*, rein musikalisch recht passend als Akzententsprechung erscheinen könnte; der Text wäre also nicht als *anteantepänultimativ* anzusetzen, ein Unsinn für die lateinische Betonung, sondern eben als *ultima*-Betonung; nur ist damit nicht nur diese „Sonderheit“ verbunden, sondern auch eine Lokalisierung der Akzentstelle der Formel auf die sprachklanglich unbetonte Silbe *custodiant*; dies soll dann die behauptete *Enklise* bewirken. In dem genannten Graduale, *Angelis* also mußte der Adaptor eine von der Akzentverteilung sozusagen doppelt unpassende Textwendung „unterbringen“. Dies tut er dadurch, daß er die Formel einfach silbenzählend anwendet, also das Melisma, das üblicherweise dem Akzent zugeordnet ist, auf die zweitletzte Silbe stellt, womit er — wenn man eben Wortakzent und darauf bezogenes Melisma einfach identifiziert — *ut custodiant te* „akzentuieren“ würde, ein weiterer Hinweis darauf, daß die Akzentbeachtung nicht zwingende Regel sein kann. Unter einfacher Voraussetzung dieser Identität würde dies genau der, merkwürdigen, Vorstellung einer Akzentregel nach einer Art von *Enklise* des nicht unwichtigen Wortes *te* bedeuten, d. h. einer Vorstellung, die mit allen Mitteln die Natürlichkeit und Zwangsläufigkeit der melischen Umsetzung des sprachklanglichen Wortakzents durchsetzen will (man könnte natürlich auch fragen, wie die Formel überhaupt anders auf diesen Text hätte adaptiert werden können; mehr als eine „rezitativische“ Silbe zwischen Akzent und Schlußsilbe sind nicht gegeben, s. u.). Daß die lateinische Sprache so seltsam betont haben könnte, erscheint als merkwürdige stille Voraussetzung solcher Vorstellungen. Das Wort *te* würde unter (nur) dieser Voraussetzung hier also zur regelgerechten Verschiebung des Wortakzents führen — wozu man natürlich eine sprachklangliche „Verschmelzung“ von *custodiantte* annehmen müßte, eine etwas merkwürdige Sprachauffassung, denn hier geht es nicht um metrische Strukturen. Zu fragen bleibt schon angesichts der Aussageform des Textes, *Seinen Engeln hat Er Dich anvertraut, daß sie Dich auf allen Deinen Wegen bewahren*, ob eine solche Annahme der Intention des Melodieadaptors gerecht werden kann, *te* ist ein wesentliches Wort: Eine *enklitische* Behandlung bedeutet eine Art von Verschmelzung von vorausgehendem und folgendem Wort zu wenigstens einer klanglichen Akzenteinheit<sup>180</sup>.

Zu fragen bleibt deshalb, was sollte ein solcher Vorgang einer *Enklise* gerade an dieser Stelle, zumal in Hinblick auf die Ausdehnung und den Ambitus des auf *te* ablaufenden Melismas? Da erscheint eine derartige Deutung als absurd, von einem Zusammenfallen zum Klang eines einzigen Wortes kann hier musikalisch ebenso unmöglich gesprochen werden wie beim Text, denn, wie bereits bemerkt, es handelt sich hier nicht um metrische Dichtung, wo solche „Verschmelzungen“, allerdings klar geregelt, auftreten können.

<sup>180</sup> ἐπιτερπής ἡ γραφή ἐστι ist ein Beispiel der griechischen, echten *Enklise* der Kopula (Dionys v. Halikarnass, Epitome der *Synthesis Onomaton*, edd. Usener-Radermacher, S. 182, 23); wie sollte man das auf *custodiant te* übertragen? Vielleicht hat der Autor dieser „*Enklise*“-These nicht ganz verstanden, was dies im Griechischen ist?

Und weiterhin wäre, wie bereits angedeutet, zu fragen, was denn dem Adaptor der Melodie an anderen Möglichkeiten, abgesehen von der offensichtlich nicht gewollten Neukomposition, verfügbar gewesen wäre: Die „korrekte“ Lagerung des letzten Akzents hätte die zwei unbetonten Silben *ut custodiant te* durch eine Tonwiederholung fassen lassen müssen bzw. können — und genau das scheint die Formel auszuschließen; ein quasi rezitativischer Zusatzton ist möglich, nach Ausweis der rhythmischen Notation von *Ne avertas* sogar als „langer“ Ton, z w e i Töne waren aber offensichtlich ausgeschlossen, doch wohl aus ästhetischen Gründen: Dies ergibt übrigens für die Frage nach der Rhythmik des Chorals schon gewisse Möglichkeiten, die nicht einfach durch Verweis auf die Neumengliederung zu erledigen sind<sup>181</sup> (AR ist hier so ähnlich, daß die gleiche Melodie vorzuliegen scheint — was kaum trivial ist, die Distinktionsschlüsse sind verschieden<sup>182</sup>).

Rein formal unter der Voraussetzung einer Identität von Akzent und Akzent zugeordneter melodischer Wendung könnte man hier von einer *Enklise* sprechen, nur musikalisch wie auch textlich erscheint dies wenig sinnvoll, denn musikalisch ändert sich gar nichts: Die letzte Silbe erhält durch das Schlußmelisma von vornherein eine musikalische Bedeutung, die ein *enklitisches* Verständnis ausschließt, bzw. die Anwendung dieses Terminus

<sup>181</sup>Man müßte dann schon die so zwangsläufig gegebene totale Überflüssigkeit der genuin rhythmischen Notationen erklären — aber nicht einmal diese methodische Notwendigkeit wird von den Vertretern dieser Sichtweise gesehen.

<sup>182</sup>

The image shows two musical staves, AR and Greg, with the text 'ut cu- sto- di- ant te' written below them. The AR staff has a melisma on 'custodiant' and a distinct melodic line for 'te'. The Greg staff has a similar melisma but with a different melodic structure for 'te', including a characteristic 'umkreisenden Vermeidens' on the 'h' note.

Die Unterschiede bei der auffälligen Parallelität zu Anfang des Zitats am Ende sind bemerkenswert: Schon den Schluß des Betonungsmelismas, hier auf *custodiant*, könnte man in AR nicht als Ornamentierung ansehen; man könnte den abschließenden *climacus dca* in Greg als ornamentale Überleitung ansehen (dann wären auch die Zäsurtöne gleich). Den Anfang von *te* kann man in AR als Ornamentierung von Greg ansehen; dann aber werden die Unterschiede auffällig: Statt des für Greg charakteristischen „umkreisenden Vermeidens“ von *h* findet sich in AR die typische „rollierende“ Floskel, die gerade dieses Merkmal aufhebt. Schließlich ist der Schluß in Greg durch die sukzessive Erweiterung des Tonraums nach unten markant gestaltet, *accacha cG GF*, was AR nicht kennt, obwohl AR auch die anfängliche „Umrahmung“ *acG* kennt. Hier weisen AR und Greg deutlich verschiedene und eben eigene Stilmerkmale auf, die eine direkte Ableitung einer aus der anderen Fassung nicht erlauben. Die Frage der Formelentsprechungen dieses Gradualtyps soll hier nicht weiter verfolgt werden, wie am Beispiel des Grad. *Domine refugium* zu sehen, ist die Typenverbreitung nicht identisch.

unsinnig machen würde; schließlich werden so ja auch die unbetonten Schlußsilben vertont. Es bleibt also die Frage, ob man in anderen Fällen von einer *Enklise* in direkter Anlehnung an den Gebrauch des grammatischen Terminus sprechen kann — zu beachten ist, daß sprachlich und wohl auch sprachklanglich gerade bei *ut custodiant te* eine solche Anbindung absurd wäre<sup>183</sup>.

Eine entsprechende Betrachtung des von Pfisterer, ib., S. 194, exemplarisch herangezogenen Beispiels ist also nicht von vornherein überflüssig: Die Vorstellung ist mit der Wirklichkeit unvereinbar; die Begründung des Adaptionsverfahrens durch Anwendung oder „Überstülpen“ des silbenzählenden Prinzips auf eine dazu nicht gedachte Formel ist jedenfalls plausibel.

Dennoch könnte man — um ja alle möglichen „Argumentationen“ zu verstehen zu suchen — hier rein formal die entsprechende Regelgerechtigkeit einer Anwendung der Pänultima-Regel auf ein mehrsilbiges nebst anschließendem einsilbigem Wort in bestimmten Versionen erkennen wollen, also rein hypothetisch annehmen, daß ein einsilbiges Wort zum Schluß den Akzent des vorausgehenden Wortes (nicht gerade eine *Enklise*) nach vorn verschiebt, also *custodiant te* betonen ließe — wo aber wäre eine solche Betonungsordnung historisch nachgewiesen? Zusätzlich müßte man bei einer entsprechenden Deutung auch noch einen der ebenso beliebten wie nicht nachweisbaren „Nebenakzente“ annehmen, um nicht ganz unsinnige Betonungen „herauszubekommen“, man hätte also nach dieser, historisch nicht nachweisbaren Deutung *custodiant te* als gemeinte Deklamation zu postulieren, um die Natürlichkeit des Akzents zu erhalten; allerdings widerspricht das wieder

<sup>183</sup>Und wenn man, wie dies Pfisterer tut, die melodischen Entsprechungen von Wortbetonungen als identisch mit den Wortakzenten setzt und zudem noch das Prinzip des *logischen Akzents* voraussetzt, also Betonung als Betonung der wesentlichen Bedeutung, so müßte eine *enklitische* Anbindung natürlich als Akzentverlust auf dem meist wesentlichen einsilbigen Wort gefolgert werden. Wenn Pfisterer, ib., S. 106, bei der Klassifizierung von Folgen zweier einsilbiger Wörter Differenzierungen der Lagerung der melodischen „Betonung“ *vermutlich abhängig vom inhaltlichen Gewicht der Aussage* heranzieht, wird man dies wohl als Ausdruck entsprechender Bewertung der melodischen „Betonung“ als identisch mit der sprachklanglichen, zudem noch *logisch* verstandenen Betonung sehen müssen — dann aber wird die gerade in einer Sprache mit (in der poetischen Terminologie Bedas bzw. seiner spätantiken Quellen sozusagen) rhythmischem Akzent natürliche Möglichkeit der *Enklise*, der Bildung eines neuen, akzentisch quasi einheitlichen Wortes, in direkter Anwendung auf die Melodik zumindest in jedem Einzelfall einer Begründung bedürfen, was bei dem angeführten Beispiel klar ausgeschlossen ist, denn *te* erhält die übliche, neumenmäßig — im Sinne Guidos — selbständige Schlußwendung, da ist nichts *enklitisch*. Daß (bei solchen hinsichtlich der historischen Situation des lateinischen Sprachklangs unreflektierten Vorstellungen) der so geläufige germanische Schalldruckakzent zusammen mit seiner *logischen*, kundgabemäßigen Funktion als, rein hypothetische, nicht rational oder historisch begründete a priori Vorgabe gesetzt wird, sollte endlich bewußt geworden sein, selbst wenn dadurch die so beliebten, weil vor der Arbeit musikalischer Analyse scheinbar bewahrenden, „Deutungen“ von Chormelodien nach ihren „Ausdrucksakzenten“ in Frage gestellt werden.

der Wirklichkeit, denn auf *custodiant* ist melisch weder ein Neben- noch ein Hauptakzent gesetzt; der Adaptor der Formel auf den Text kennt solche Vorstellungen also nicht, nicht gerade ein Nachweis ihrer historischen Angemessenheit<sup>184</sup>. Hierzu kann ein weiteres Beispiel verwandt werden, in der einmal ebenfalls eine vergleichbare Situation, ein einsilbiges Wort zum Schluß, auftritt, nun die Schlußformel der Grad. des gleichen Typs *Haec dies*.

Der sozusagen (so postulierte, die „Enklise“ nach dieser Vorstellung beweisen sollen-

<sup>184</sup>**Ein Beispiel von „Nebenbetonung“?** Zunächst ist hier zu beachten, daß die Choralmelodien, die Prosatext vertonen nicht rhythmische Dichtung des 12. Jh. in Musik umsetzen; in solcher Dichtung kann man natürlich mit regelmäßigen *Nebenakzenten* deklamieren (wollen, wie man es von deutscher Dichtung seit Opitz gewohnt ist): *Stábat Máter dólorósa*; in Reimen gilt ein solches Prinzip vielleicht schon früher. Das ist aber kein Gregorianischer oder altrömischer Choral.

Betrachtet man außerdem die Funktion des Wortakzents in der Sprachmelodie, so wird erkennbar, daß der jeweils eine Akzent im Wort eines der Hilfsmittel zur Kenntlichmachung der Worteinheit darstellt, weshalb die natürlich auch bei Pfisterer beliebten *Nebenakzente* sprachklanglich die Verstehbarkeit behindern würden — wie gesagt, es handelt sich im Choral, außerhalb des Hymnus, nicht um rhythmische Dichtung, sondern um Prosatexte.

Hier könnte Pfisterer einwenden (wenn er denn argumentieren würde), daß es im Choral durchaus Beispiele von „Nebenbetonungen“ geben soll. Dies auf die Sprache zu beziehen bedeutet einmal die von Pfisterer unreflektiert vorausgesetzte Identität von Wortakzent und dem, was man als „Betonung“ in der Choralmelodie bezeichnen kann — d. h. im Denken Pfisterers müßten die hier mit Absicht gesetzten Anführungszeichen ausgelassen werden (wenn Verf. solche Zeichen setzt, meint er übrigens damit etwas). Dies scheint insofern gerechtfertigt, als es bekannte melodische Merkmale gibt, mit denen die Choralmelodik auf den Wortakzent reagieren kann. Daß dies eine Möglichkeit, aber kein Zwang ist, ist noch näher zu betrachten.

Mit der von Pfisterer verabsolutierten Identität dieser Merkmale mit dem Wortakzent folgt zwangsläufig, daß ein Auftreten von zwei melodischen, eventuell auch melismatischen Gipfeln in einem Wort, bzw. in dem Melodieteil, mit dem ein Wort vertont ist, dann auch ein sprachklanglicher *Nebenakzent* sein muß. Daß diese Identifizierung unzutreffend ist, liegt für jeden Betrachter der Relation von Melodik und Wortakzent auf der Hand; darum geht es hier aber nicht.

Um was es geht, ist der Umstand, daß natürlich ein Wort melodisch mit mehreren Gipfeln vertont werden kann. So findet man im Grad. *Os justi* zwei gleiche und einen etwas tieferen Gipfel auf dem langen Wort *sapientiam* — mit der angesprochenen Identifizierung hat man also zwei gleiche „Betonungen“ und eine „Nebenbetonung“ — schon daraus wird die grundsätzliche Absonderlichkeit einer solchen a priori Hypothese deutlich:

me- di- ta-bi- tur sa- pi- en- ti- am,

Dies lautet in AR:

---

AR

me- di- ta- bi- tur sa-

AR

pi- en- ti- a

In beiden Fällen muß man also ein neumenweises Aufsteigen zu Anfang konstatieren, das dazu führt, daß *meditabitur* „betont“ würde, was nicht gerade wahrscheinlich ist. Noch „ärgerlicher“ aber ist, daß AR *sapientia* betont, also den angeblichen „Nebenakzent“ als Hauptakzent singt — und das dann auch noch als, angebliche, Entwicklung aus Greg, das doch wenigstens einigermaßen der a priori Forderung der These entspricht; warum *meditabitur* dieser Forderung nicht entspricht, müßte man bei einer solchen a priori These aber auch „rechtfertigen“ können. Als Grund für die Melodieführung in Greg, die der sonstigen Ökonomie im Umgang mit Extremtönen widerspricht, könnte man (als eine Deutungsmöglichkeit) eine sekundäre Berücksichtigung des Wortakzents gegenüber einer älteren, in AR näher überlieferten Form sehen (wenn man die so verschiedenen Melodien aufeinander beziehen wollte).

Bemerkenswert ist übrigens die Nutzung von *b* in Greg im letzten Abschnitt — die beiden vorangehenden Gipfel vermeiden *h*, vielleicht ist der Effekt einer Verbindung zum vorangehenden Abschnitt, der übrigens nach Pfisterers Vorstellung als *meditabitur* „betont“ worden sein müßte, und dessen Nutzung von *b*. Klar ist aber, daß hier ein melodischer Grund für die drei „Betonungen“ vorliegt: *Os justi* rezitiert — nebst den stilnotwendigen Aufwendigkeiten — auf tiefer Lage, der Abschnitt bildet ein Vorinitium, *meditabitur* stellt das eigentliche Initium dar, und mit *sapientia* wird der erste Höhepunkt, sozusagen das Ziel des initialen Abschnitts erreicht, wobei man wohl von dem Gerüst einer Rezitation auf *a* ausgehen kann, die durch Kadenzbildung ornamentiert wird. Der eigentliche Wortakzent wird dann in der üblichen Weise zum Anlaß eines weiteren, des eigentlichen melischen Höhepunkts, wieder auf dem Gerüst der Rezitation, wogegen *tiam* die eigentliche Kadenz bildet — effektiv durch die angesprochene Nutzung von *b*.

Betrachtet man die Parallele in AR genauer, so wird wie erwähnt eine noch größere Seltsamkeit erkennbar — nicht so sehr die falsche Form *Os justi meditabitur sapientia*, die an das folgende *lingua* „assoziiert“ scheint —, nämlich daß AR zwar die gleiche Kontur aufweist, die jeweiligen Gipfel aber neumenweise skalisch absteigen läßt, so daß *meditabitur* wie in Greg den Ton *b* oder *h* erhält, *sapientia* den höchsten Ton mit *c* und der eigentliche Wortakzent wieder nur mit dem Ton *b/h* abgespeist wird: Hier wäre nach der drolligen Vorstellung von Pfisterer also der „Nebenakzent“ der eigentliche „Akzent“; weil aber niemand voraussetzen kann, daß der Römische Sänger/Komponist tatsächlich *meditabitur* akzentuiert, muß man hier eine übergeordnete melische Linie als kompositorisch Gewolltes annehmen, ein initialer Aufstieg, eine ausgezierte, d. h. den Aufstieg ausgleichende Rezitation und eine Kadenz, die den Wortakzent als Anlaß für eine weitere Auszierung verwendet, allerdings dabei nicht mehr so hoch steigt wie der zweite

de) originale Text<sup>185</sup> weist (im Grad. *Haec dies ... Dextera*) zum Schluß des Versus die Betonung *exáltavit mé* auf; eine — in der angesprochenen Vorstellung — *enklitische* Form müßte dann regelgemäß *exáltavit me* lauten, und dies würde die Art der Verteilung des Textes, der Textsilben, auf die Formel, die akzentbeachtend ist, fordern — wie gesagt, unter der Voraussetzung einer Identität von Wortakzent und zugeordneter Wendung innerhalb der Formel<sup>186</sup>. Daß hier ein „Nebenakzent“ oder dergleichen dadurch auf die dann viertletzte Silbe gesetzt werden müßte, ist eine eher absonderliche Vorstellung, geprägt wohl von Deklamationsschemata wie beim Vortrag von Vagantenzeilen in deutscher Weise. Man kann diesen Nebenakzent also wohl besser ignorieren. Wesentlich ist aber

Abschnitt — die tonräumliche Disposition der Abschnitte muß man als Merkmal melodischer Korrespondenz ansehen.

Greg läßt also den Gipfel auf *sapientiam* auf gleiche Höhe wie den davor liegenden Teil steigen, zweifellos in Hinblick auf die folgende Verwendung des Tones *b*, die die Schlußkadenbildung charakterisiert (danach begegnet auch *h*). Mit der Akzentbeachtung hat die jeweils erreichte Tonhöhe also nichts zu tun. Die Melodie ist übrigens ein charakteristisches Beispiel für die Ornamentierung durch Verkürzung von Abschnitten des Textes — hier werden die ersten zwei Silben von *sapientiam* als eine Art eigenes Wort interpretiert, eben um „mehr“ musikalische Bewegung anbringen zu können; ein deutlicher Hinweis darauf, daß selbst die Wortgrenzen nicht immer essentiell für die melodische Gestaltbildung sind. Es gibt also ausreichend rein musikalische Gründe für die Dreigipfeligkeit — im davorstehenden Introitus mit gleichem Text findet man doch tatsächlich die „Betonung“ *sapientiam*; AR bringt es sogar fertig, eine „Nebenbetonung“ der Art *sapientia* zu singen! Eine „grammatische“ „Erklärung“ für solche „falschen“ „Betonungen“ durch die Behauptung irgendeiner *Enklise* findet man bei Pfisterer erwartungsgemäß nicht.

<sup>185</sup>Andere Texte singen auf die gleiche Formel z. B. *congregávit éos*, mit Schlußakzent auf *eos* — wenn man „akzentuierend“, d. h. Hochton mit Wortakzent identifizierend denken würde (ein schon in Hinblick auf die Freiheit der musikalischen Kunst der Choralmelodien absurdes Vorurteil), im Grad. *Haec dies ... Dicant* oder *misericordia eius* (Grad. *Haec dies ... Confitemini*), mit gleicher „Akzentverteilung“ (der Schluß erreicht den höchsten Ton, also die Schlußsilbe; ist damit *exáltavit me* als „original“, die anderen Anwendungen als eigentlich „falsch“ nur noch silbenzählend gemeint, wäre bei solcher Vorstellung etwas pointiert zu fragen — natürlich ist das nicht der Fall, die Melodieführung widerspricht der Voraussetzung einer Natürlichkeit bzw. Zwangsläufigkeit von Akzentuierung von Hoch- oder Höchsttönen (die Identifizierung von germanisch verstandenem Wortakzent und Hochton in der Melodie) grundsätzlich, die Melodie ist wichtig, für den Adaptor war die Frage der „Lokalisierung“ der Zuordnung zu verschiedenen Textarten wichtig, nicht die Akzentbeachtung, sondern die Akzentnutzung.

<sup>186</sup>Dabei sollte man beachten, daß die Akzentnutzung der Formel nicht mit den jeweiligen Höchsttönen zu tun hat — es gibt nur Stellen des Melismas, die den jeweils zwei letzten Wortakzenten des Textes zugeordnet sind — die Identifizierung von Hochton (bzw. hochliegendem oder hochführenden Melisma) und auch noch als Träger einer emphatisch verstandenen Betonung gilt auch für diese Formel nicht: Die Zuordnung von Wortakzent zu bestimmter „Stelle“ in der Formel ist unabhängig von dieser Identifizierung, wie es historisch auch zu erwarten ist, aus dem Grad. *Haec dies ... Dicant nunc, qui:*

auch hier noch die Frage, ob die Anwendung des Begriffs der *Enklise*, von der eigentlichen Bedeutung ausgehend, in solchen Zusammenhängen überhaupt angemessen ist.

Es gibt auch hier eine andere Möglichkeit, die Sonderform der Verteilung der Formel auf die Silben zu erklären; dazu muß man sich einmal die Formel in ihrer Struktur ansehen: Die Schlußformel hat im Normalfall zwei Akzente und einen Jubilus, der hier deshalb interessieren muß, weil man die davor ablaufende Melodieführung nicht ohne diesen Jubilus bzw. seine Melodie verstehen kann, man hat einen Aufstieg im letzten Abschnitt, von *F - e/d*, ohne anschließende Kadenz. Der Jubilus faßt diesen Anstieg, zusammen mit einer Kadenz sehr kurz zusammen, „reagiert“ also auf das Fehlen der Kadenz auf der Melodie der letzten Silbe; gut für einen ersten Überblick ist hier wieder die Darstellung von Johner, *Wort und Ton*, S. 319. Weil dieser Schluß des Verses bis auf den Jubilus und die letzte Silbenmelodie identisch ist mit dem Schluß des Chorstücks, ist die Menge an Beispielen für die Verteilung dieser Schlußformel auf die Texte ansehnlich genug. Daraus geht aber hervor, daß diese Formel im Normalfall eben mit einem Text der Struktur etwa von - - (- -) / - (-) / -, also in jedem Fall mit zwei Akzenten rechnet, wobei der letzte Pänultima zu fordern scheint, denn bei Antepänultima wird das Melisma des 2., letzten Akzents zerlegt, gleichsam wie bei einem *circumflex* auf betonte Antepänultima und unbetonte Pänultima, damit der Rest immer auf die Ultima fallen kann; das Prinzip ist somit klar. Bestätigt wird es auch durch AR, das im Fall des Verschlusses von Grad. *Haec dies ... Dextera* auch das Prinzip von zwei Akzenten kennt— dann übrigens nach Pfisterers Meinung zwangsläufig nicht die älteste Version von Greg rezipieren kann.

Es gibt aber einige Problemfälle, nämlich die, in denen der Text zu kurz ist oder keine zwei Akzente aufweist; dann geschieht das Übliche, Zusammenfassung etc. So muß im Grad. *Tollite portas* mit *Rex gloriae* ein ziemlich kurzer Text vertont werden, der zudem

The image displays two musical examples comparing Antiphonal Recitation (AR) and Gregorian chant (Greg) for the text "con-gre-ga-vit e-os." The first example shows a complete setting where the AR staff has a melisma on "vit e-" and the Greg staff has a melisma on "os." The second example shows a partial setting where the AR staff has a melisma on "vit e-" and the Greg staff has a melisma on "os."

nicht dem Prinzip entspricht, daß zwischen den zwei Akzenten wenigstens eine unbetonte Silbe erscheint; was macht der Adaptor, er setzt Initium, ersten Akzent und dessen unbetonte Folgesilbe, d. h. deren melodische Entsprechungen auf die 1. Silbe, die gleichzeitig auch 1. Akzent ist. *Gloriae* wird dann normal gesetzt, nämlich durch Vertonung von *Gloriae* in der oben angesprochenen Weise. Vergleichbar ist auch der Schluß des Verses im gleichen Grad. *Tollite*, das ebenfalls wenig Silben für die Standardverteilung aufweist: *et mundo corde*; allerdings hätte man hier eigentlich die normale Möglichkeit, - / - / - gehabt; hier richtet sich wenigstens die Fassung, deren Überlieferung das *Graduale triplex* angibt, offensichtlich nach dem „Reim“ zum Chorstück; immerhin beachtenswert. Es gibt noch andere Wendungen, die man hier beachten könnte.

Im Falle von *exaltavit me* im Grad. *Haec dies ... Dextera* besteht das Problem, daß entweder zwei Akzente vorhanden sind, dann aber eine Situation mit echter Ultimabetonung vorliegt, was mit der Formel — ganz abgesehen vom sprachklanglichen Gefühl — nicht ganz vereinbar scheint, diese benötigt notwendig einen zweiten Akzent, der Pän- oder Antepänultimalage aufweist.

An Lösungen besteht einmal die Möglichkeit von hinten zu rechnen und zu sehen, daß die Situation *-távit me* genau in die Schlußbildung paßt — Antepänultimafall —, so daß „nur“ noch die vorangehenden Silben, *exal-* unterzubringen sind. Dies kann dann nach ebenfalls bewährtem Muster, das Pfisterer für einmal adäquat beschreibt, getan werden.

Eine andere Möglichkeit besteht — bei solchen Adaptionenproblemen für zu kurze oder „falsch“ betonte Textwendungen — darin, die wesentlichen Abschnitte der Formel hier bewußt „mißzuverstehen“, und das heißt, einfach silbenzählend vorzugehen; und genau diesen Weg haben auch hier die Autoren der Quellen des Gradualbuchs gewählt. Es ist kaum zu bestreiten, daß es sich hier um eine Notlösung handelt, die mit der normalen Formelverwendung bzw. deren Prinzipien der „Verortung“ bestimmter Melodie- bzw. Formelteile auf Silben mit bestimmten Merkmalen, hier also den Akzent beachtend, eigentlich nicht vereinbar ist. Zwei Lösungen waren also möglich, zwei Lösungen werden auch gefunden — und daß die weniger normale notwendig die ältere sein müsse, wäre eine unbeweisbare Behauptung; warum nicht, es kann aber genauso gut auch „andersherum“ gewesen sein, bzw. verschiedene Regionen haben die Adaption auf verschiedene Weise, gleichzeitig gelöst, denn das Bewußtsein, daß hier eine Formel vorliegt, die man an sich lernen konnte, ist der Zeit wohl zuzutrauen. Pfisterers Folgerung jedenfalls bedeutete, daß die nicht dem Grundprinzip der Formel folgende Sonderlösung die ursprüngliche sein müsse; einen Beweis dafür zu liefern, rational nachprüfbar oder wenigstens verteidigt gegen mögliche Einwände, erscheint da offenbar überflüssig.

Klar dürfte aber sein, daß das Wissen der Melodien und ihre Adaption auf Texte nicht notwendig eine Einheit darstellen muß. Offenbar gab es hier die Möglichkeit oder Aufgabe, selbständig die Textierung der Formel zu entscheiden, was dann wie zu sehen, auch verschiedene Lösungen hervorgebracht hat. Daß andere Interpretationen möglich sind als die von Pfisterer gegebene, dürfte damit klar sein. Vor allem wäre methodisch sinnvoll, die Frage nach Alternativen zu stellen; und die wird dankenswerterweise von

Pfisterer vorgestellt als die Lösung, die die Mehrzahl der Hss. überliefert.

Daß man im Problemfall die Formel auch rein silbenzählend verstehen konnte, wie dies die Mehrheit tut, hat aber auch eine sozusagen ästhetische Begründung aus dem Gesamtablauf dieser Formel: Sie steigt in drei Anläufen von der Initialwendung, *F – a* zur ersten Tuba, *c*, dann nach erneutem Ausholen von Unten bis zum *d*, um schließlich mit der letzten Silbe den höchsten Ton dieser Formel, wenn auch nicht des gesamten Verses zu erreichen (der findet sich auf *fecit*, immerhin also ein ambitusmäßig prominenter Ton). Diese Anordnung, die zwar die Akzente jeweils in den zwei ersten „Anläufen“ nach oben belegen kann, läßt also das lokale Maximum erst auf der letzten Silbe erscheinen, regelmäßig und zwangsläufig, nicht gerade ein Hinweis auf eine Dominanz der Akzentfolge, sondern auf eine Anlage, die den Höhepunkt als ersten Ansatz zum Jubilus eben auf die letzte Silbe setzt; in AR ist diese Verbindung zwischen Hochtton und Melisma der letzten Silbe noch stärker, weil da die Melodie bis zum absoluten Hochtton geht. Dieses Schema rein silbenzählend zu verstehen, drängt sich also geradezu auf, insbesondere, wenn man die Version etwa im Grad. *Ab occultis* betrachtet, wo der Schlußtext *a delicto máximo* dem Schema entsprechend die Wendung *ca dc* auf die zwei Silben *má* und *xi* verteilt wird, also die höher liegende Zweittonfolge auf die nicht akzenttragende Silbe gesetzt wird; das Melisma *ca dc* kann, wie bereits angedeutet, also entsprechend aufgelöst werden, wenn eine Antepänultima-Betonung des Satzschlusses vorliegt — die vorausgesetzte Bindung von Akzent an lokalen oder absoluten Hochtton ist also gerade hinsichtlich des letzten Akzents vor Schluß exemplarisch gerade nicht eingehalten; und diese Zerlegung scheint Praxis zu sein.

Auch dieser Umstand zusammen mit dem Erreichen des lokal höchsten Tons läßt Pfisterers Deutung einer dezidierten *enklitischen* — in dem so merkwürdigen Sinne — Behandlung von *exaltavit me* doch nicht als so überzeugend bewerten; vor allem aber wird deutlich, daß eine solche Lösung des problematischen Falls im Grad. *Haec dies ... Dextera* sich an verschiedenen regionalen „Stellen“ einer Notierung bzw. Adaption der Formel hat „erfinden“ lassen können: Das einfache silbenzählende Prinzip ist überall denkbar und einfach (dafür ist keine gemeinsame Vorgabe notwendig); von einer *enklitischen* Erscheinung gibt es keine Spur<sup>187</sup>. Die Vorstellung eines, wie auch immer mit den Gegebenheiten

<sup>187</sup>Das gilt auch für Pfisterers, nur nach seiner Meinung, *eindeutiges Beispiel* aus dem Tract. *Qui habitat* im 12. Vers auf dem 2. Initium: Hier hatte der Adaptor das Problem, einen in Vergleich zu anderen Versen sehr kleinen Text als Initium unterzubringen, *cum ipso sum*, also vier Silben, von denen nur der zweite für die Formel brauchbar gewesen wäre. Wenn die Formel nicht nur für Pänultima-Betonung — es scheint nicht ganz unsinnig für Lateinische Wörter die Lateinischen und nicht die Griechischen Begriffe zu verwenden —, sondern, durch Einschub auch für Antepänultima verwendbar ist, wie bei *aspidum*, wäre natürlich eine „nicht *enklitische*“ Anwendung der Formel denkbar; es bleibt nur das Problem, daß dann der obligatorische rezitativische Anfang auf eine einzige Silbe reduziert wäre, was ersichtlich dem Formgefühl zuwider sein mußte; insofern ist das Beispiel, das hier ebenfalls silbenzählend vorzugehen scheint, gerade nicht so gut geeignet.

der Lateinischen Sprache bzw. ihres Sprachklangs zu vereinbarenden *enklitischen* Prinzipis erscheint somit chimärisch.

Daß man auch etwas wie einen „proklitischen“ Fall beachten könnte, wird übrigens deutlich, wenn man die Verwendung der typischen Initialformel des 1. Modus im Int. *Da pacem* betrachtet; hier wäre eine „auftaktige“ Version denkbar, also *Da pácem* mit dem charakteristischen Quinstprung erst auf der zweiten Silbe und *Da* mit dem geläufigen „Vorton“ *C*. Der Komponist bzw. Adaptor setzt jedoch den initialen Akzent auf *Dá* und *pácem*, ihm gelingt noch eine Steigerung, wenn er den nächsten Akzent, *Dómine*, bis zum *c* hinaufführt, mit Dehnung wie auch bei *Dá*: Der Komponist ist sich bewußt, daß der Imperativ nicht als „proklitisch“ an *pacem* anzuschließen ist, sondern gesondert behandelt werden muß, durch eine charakteristische Wendung als selbständige Einheit. Angesichts des Umstands, daß hier eine Formel verwandt wird, wird man kaum behaupten können, daß hier dezidiert ein *logischer Akzent* gemeint ist, eher wird man die Absonderung als Objekt der Entscheidung sehen können, denn eine andere Möglichkeit der Absetzung als einzelnes Wort besteht bei der Formelverwendung natürlich nicht (wie die Dehnung statistisch zu beurteilen ist, wäre aus den rhythmischen Hss. noch abzuleiten; Unterschiede in dieser Sache scheint es zu geben). Mit dieser Setzung einer möglicherweise proklitisch zu vertonenden Silbe, dies jedenfalls hätte die Formel möglich gemacht, wird übrigens die Frage, ob es etwas wie eine *Enklise* wirklich geben könnte, ausgerechnet bei Wörtern wie *Te*, *me* etc., noch mehr begründet.

Die altrömische Fassung übrigens verwendet einen anderen formelhaften Anfang, nämlich ein primitives bewegtes Rezitativ, *ah ah aha ...*, und ist auch sonst verschieden von der Gregorianischen Fassung, allerdings nicht so sehr, daß man hier nicht doch gewisse Gemeinsamkeiten feststellen könnte. Nach der Vorstellung von Pfisterer bedeutet diese Relation einen Beweis für die Abhängigkeit AR von Greg, auch wenn er diesen Fall nicht berücksichtigt, z. B., *Cantilena Romana*, S. 192. Danach ist es natürlich, daß AR mehr formelhafte und einfachere Melodien besitzt als Greg, denn ebenso natürlich ist eine umgekehrte Relation, der Weg von der Formel und dem Einfacheren zum Individuellen nach diesem Vorurteil a priori ausgeschlossen; wenn Tonarten mehr formelhaft erschei-

---

Im Tract. *Deus, Deus meus* im 2. V. ist der Text noch kürzer, *verba*, aber „korrekt“ betont, auf *e nocte et non* — übrigens einer der zahlreichen Fälle, wo natürlich keine Synalöphe stattfindet, denn hier handelt es sich um zwei Satzteile — im folgenden Vers wären bei „korrekter“ Betonung zwei Zwischensilben, *nocte et non* notwendig, was ebenfalls zur einfachsten, nämlich silbenzählenden Lösung führt, daß *et non* betont worden sein sollte, müßte erst durch neue semantische Deutung begründet werden; was ohne Schwierigkeit möglich ist. Es gibt also Begleitumstände, die die behauptete Eindeutigkeit der *enklitischen* Deutung relativieren lassen: In jedem dieser durch Formelhaftigkeit charakterisierten Fälle ergibt sich, daß hier Lösungsversuche textlich problematischer, weil insgesamt nicht in das Schema der Formel passender Fälle vorliegen. Insofern ist natürlich zu fragen, ob die behauptete *Enklise* wirklich ein Charakteristikum eigenen Wertes sein kann; man muß methodisch natürlich auch nach melodischen Parallelen suchen, nicht nur nach Beispielen mit abschließendem einsilbigem Wort.

nen, muß dies nach dieser These eben die Priorität der weniger formelhaften Version bedeuten, denn offenbar ist die Möglichkeit einer Individualisierung, d. h. des Ersatzes einer formelhaften Melodie durch eine individualisierte ausgeschlossen. Sich dieser a priori Hypothese anzuschließen fällt allerdings sehr schwer: Warum sollte AR, wenn es denn wirklich seine Melodien direkt, wenn auch ohne literarisches Zeugnis, von Greg übernommen hat, warum sollte es dann auf einen so markanten, zudem auch in AR geläufigen Anfang einfach verzichten? Wie soll man sich eine solche genetische Relation eigentlich vorstellen?

Das Beispiel einer „Proklise“ kann übrigens verdeutlichen, was eigentlich eine musikalische *Enklise* sein müßte: Die Zusammenziehung zweier betreffender Textsilben in eine „Akzentstelle“ einer (melismatischen) Formel, bzw. die Auflösung einer solchen Stelle einer Formel hinsichtlich der silbischen Zuordnung von einer auf zwei Silben — davon kann in der von Pfisterer erfundenen Erscheinung nicht die Rede sein. Hinzu kommt die Absurdität der Idee, daß ein, zwangsläufig betontes, einsilbiges Endwort eines Textabschnitts wie in *custodiant te, ...*, „seinen“ Akzent abgeben und auf die vorangehende, unbetonte Silbe „zurückwerfen“ könnte; eine Idee, die keine sprachklanghistorische Entsprechung hat, und daher auch nicht taugt, die Sonderheit der Vertonung des genannten Textbeispiels erklären zu können — zur Erklärung sind derart ingeniose Seltsamkeiten überflüssig, weil choralisch typische Zuordnungstechniken ausreichen. Darauf war hier, leider, hinzuweisen. Man wird also sowohl die Terminologie der angesprochenen Vorstellung als auch ihren Inhalt als choralstrukturell und sprachklanggeschichtlich inadäquat bewerten müssen.

Auch das nicht seltene Prinzip der genuinen Silbenzählung als Faktor der Verbindung verschiedener Texte, der „Verortung“ der einzelnen Silben eines formelhaft zu vertonenden Textabschnitts mit bzw. in eben einer solchen syntaktischen Formel weist klar daraufhin, daß die einfache Identifizierung von einer dem Akzent zugeordneten Stelle in entsprechenden Formeln bzw. Melismen mit einem emphatischen Betonungsakzent im deutschen Verständnis für den Choral nicht angemessen sein kann — wie sollte es andernfalls denn überhaupt das silbenzählende Prinzip geben können? Dasselbe verrät noch einfacher das Prinzip der Rezitation: Woher sollte der Komponist einer Formel, einer auf bestimmte Prosastrukturen bezogenen musikalischen Gestalteinheit eigentlich wissen, daß die Silben, die in seiner Melodieerfindung rezitativisch gesetzt sind, nicht auf betonungsmäßig deutsch gedacht, ganz wesentliche Silben fallen könnten? Er kann also nicht in solcher Weise gedacht haben (die bekannte, nach Dionys von Halikarnass sozusagen systematische Nichtbeachtung des Wortakzents durch die Musik erklärt sich dadurch, daß er die Vertonung von, zudem noch strophischer Dichtung meint; sie könnte hier also nicht angewandt werden; außerdem ist der griechische Akzent von anderer Art als der spätantike lateinische, dessen Erbe z. B. in der französischen Fixlage des Wortakzents zu finden ist).

Zu fragen ist natürlich auch, ob man alle vergleichbaren Fälle unter der Rubrik des *Enklitischen* klassifizieren kann; Schwierigkeiten macht z. B. der Fall des Int. *Dispersit, dedit*, wo man auf *exaltabitur in gloria* den höchsten Ton des Abschnitts auf *exaltabitur*

findet; der Ablauf erscheint als ein Aufstieg in Stufen, zunächst „korrekt“ auf dem 1. Akzent, dann quasi Rezitation und davon ausgehend der nächste Höhepunkt, mit *in gloria* wird dann ein dreiteiliger Schluß gebildet (fast schon motivisch zu nennen): Natürlich böte sich für die an sich merkwürdige Setzung des Höchsttons auf *exaltabitur* der Hinweis auf *Enklise* von *in* an, nur bedeutet dies dann wieder einen solchen grammatischen Unsinn, denn *in* gehört zu *gloria*, daß man hier — im Gegensatz etwa zu Int. *Da pacem* — von reinem, „gegenschprachlichem“ Schematismus sprechen müßte. Zu fragen wäre also, ob hier nicht auch eine autonome melodische Bildung vorliegen könnte, die sich eben nur so auf die verfügbaren Silben verteilen ließ — kein Kompliment für den Komponisten des vielleicht später komponierten Liedes (nur in vier Sextuplex Hss.), wenn man auf „korrekter“ Akzentbeachtung als Wertmaßstab setzen wollte, was demnach ein falscher Ansatz wäre.

AR geht an der gleichen Stelle schematisch vor, wenn die gesamte Partie *eius exaltabitur in* auf *a* rezitiert wird, nebst Beachtung des Hauptakzents, und *gloria* dann die Kadenz bildet. Auch diese Version wird man nicht als eine von Greg völlig verschiedene Melodie verstehen müssen, wie man allerdings von Greg zu AR in diesem Fall gelangt sein könnte, fragt man sich bei Anwendung des Vorurteils von Pfisterer: Daß die Individualität von Greg der mehr durch Formelhaftigkeit bestimmten Form von AR als direkte Vorgabe gedient haben soll, erscheint schwer verstehbar, wogegen der Vorgang einer Individualisierung durchaus denkbar ist:

AR

Greg

ex- al- ta- bi- tur in glo- ri- a.

Im Gegensatz zu Greg setzt AR den letzten Textabschnitt nicht ab, weil auch davor die syntaktische Gliederung in beiden Versionen verschieden ist — auch dies wäre ein systematisch zu untersuchendes Merkmal zur Bestimmung von Unterschieden beider Fassungen. Das „Überschießen“ der initialen Bewegung nach oben, nur in Greg — AR beachtet den Akzent „korrekt“ —, macht natürlich den folgenden Abstieg zur Kadenzlage besonders auffällig, wogegen die Schlußbildung in AR wie üblich, sozusagen skalisch ist. Für Greg charakteristisch ist auch die Terz„umfassung“ *aGE F* auf *gloria*. Daß man hier AR sollte aus Greg ableiten können, erschiene als recht merkwürdige Annahme.

Natürlich könnte man immer eine ausgeprägte Faulheit und Unwilligkeit Römischer Sänger voraussetzen, die dann aber doch eine erhebliche Redaktionsarbeit an dem angeblich aus Greg übernommenen Melodierepertoire geleistet haben müßten, eben zugunsten ihrer Faulheit, mehr individuelle Melodien zu lernen (eine doch wohl absurde Annahme) — warum dann aber den Fränkischen *magistri cantilenae* jede Fähigkeit und jeder Wille

zu entsprechender redaktioneller Arbeit bei ihrer, literarisch breit bezeugten Rezeption des Chorals aus Rom abgesprochen werden muß, läßt Pfisterer unbeachtet, obwohl doch gerade die Fränkischen *cantores* deutlich gezeigt haben, daß und wie sie zu redaktioneller Arbeit fähig waren — Schrifterfindung, Tonalisierung, Rationalisierung, nicht gerade leichtgewichtige Leistungen, denen zu Anfang, d. h. in der Zeit der Entstehung überhaupt entsprechender Reflexionen und der Schaffung entsprechender Bedürfnisse<sup>188</sup> bekanntlich keine Römischen oder Italienischen Eigenleistungen gegenüber gestellt werden können, die Unbeholfenheit der Invektive des zelotischen Diakons zeigt dies ausreichend. Daß später auch Italienische Musiktheoretiker höchsten Ranges wie Guido von Arezzo auftreten, hat damit natürlich nichts zu tun.

Was sollte man hinsichtlich der Deutung einer bestimmten Konstellation als *enklitisch* machen, wenn im Int. *Dum clamarem* die vom Akzent her gesehen recht merkwürdige Vertonung des Wortes *appropinquant mihi* mit jeweils sehr hohem Ton auf *appro-* und höherem Melisma auf *-pinquant* sowie Kadenz auf *mihi* begegnet — soll man hier auf *Enklise* von *mihi* setzen, und man die gleiche Disposition in AR wiederfindet? Da allerdings in einer Art Motivwiederholung: Das Melisma auf *his* ist fast gleich mit dem auf *appropinquant*; das findet sich in Greg nicht. Sollte man hier von einer *Scheinenklise* sprechen?

AR

Greg

ab his qui ap-pro-pin-quant mi-hi:

Daß gleiches Gerüst besteht, ist klar, zum Teil auch identischer Verlauf — und dennoch sind die Unterschiede im Einzelnen zu groß, um einfach als irrelevant gewertet werden

<sup>188</sup>Daß hier von *Bedürfnissen* gesprochen wird, hat durchaus seine Berechtigung: Hucbald, offenbar kein Römischer Gelehrter, sieht durch sein Verständnis der antiken Musiktheorie die usuelle, adialematische Neumennotation bekanntlich ausdrücklich als hochgradig unzulänglich an, weshalb er das Prinzip der Doppelnotation anrät, wie es im Meßtonar von Montpellier dann vollständig durchgeführt worden ist — die Erkenntnis einer Theorie führt zum Bedürfnis einer eindeutig leistungsfähigeren, nämlich die melische Form rational zu erkennen gebenden Notation. Die Notwendigkeit doppelter, mit dem Text zusammen dreifacher Notierung aber führt zum Bedürfnis größerer Bequemlichkeit bei gleicher Aussageleistung; das leistet die Übertragung des Prinzips der Raumanalogie auf die Größe der notierten Sprünge und Schritte sowie die entsprechend klare Angabe der Intervalle zwischen den einzelnen Neumengruppen, vornehmlich also den Silbengrenzen. Voraussetzung von der Musik her ist das, nur für ideologisch befangene Vorurteile nichttriviale Bewußtsein der Eindeutigkeit der Gestalt einer Melodie als „Gemeintes“ des Willens eines Komponisten/*compositoris*.

zu können, einschließlich des unterschiedlichen Schlußtons. Geht man übrigens in der Melodie weiter, findet man, daß Greg geradezu vorbildlich „korrekt“ die zwei Akzente beachtet, wogegen AR statt „korrekt“ *eos* „unkorrekt“ *eos* melisch „betont“:

et hu- mi- li- a- vit e- os

Aus den Unterschieden hinsichtlich der Verteilung der jeweiligen neumenweisen Hochtöne müßte man entweder schließen, daß AR die Akzentnutzung von Greg bei — angeblicher — Abstammung in so „unkorrekt“ Weise verschoben haben müsse, „umgekehrt“ würde man die Beachtung der Wortakzente als Beispiel für die redaktionelle Arbeit von Greg ansehen müssen. Was plausibler ist, ist kaum schwer zu sagen — womit aber nicht etwa diese „umgekehrte“, direkte Abstammung behauptet wird.

Und was sollte man im Off. *Custodi me* machen, wenn man sinnvollerweise zu Anfang das erste Melisma auf *Custodi me* findet, bei *eripe me* das Melisma nebst Hochtönen auf *eripeme*, und dann noch feststellen muß, daß hier eine wörtliche Wiederholung vorliegt, die über diese Wendung hinaus führt, denn *et ab hominibus iniquis* entspricht bis auf die notwendigen Tonwiederholungen *eripe me Do-*, das Schlußmelisma wird auch noch wiederholt, so daß eine Form entsteht:  $\alpha, \beta, \alpha, \beta, \beta'$ , wobei  $\beta$  und  $\beta'$  nur in der Art von *ovuert -clos* unterschieden sind. Natürlich ist zu fragen, was Pfisterer, ib., S. 195, nicht tut, warum das Ganze nicht akzentisch korrekt geschehen ist, d. h. auf *eripe* das Melisma von  $\alpha$  gesetzt worden ist — die Antwort dürfte sich daraus ergeben, daß der Komponist einen Anfang mit wenigstens zwei rezitativischen Tönen für notwendig hielt. Die (angeblich) *enklitische* Deutung ist auch hier also nicht so sicher, wie sie eingeführt wird — daß man motivische Zusammenhänge beachten sollte, ist methodisch eigentlich kein so exotisches Postulat.

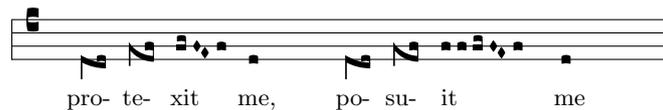
Wie fast durchweg „verdirbt“ AR diesen „motivischen“ Bau erheblich, obwohl die Melismen auf den gleichen Stellen bzw. Silben anzutreffen sind; das Melisma auf *eripe me* ist eindeutig ein Kadenzmelisma, was an Parallelen wie den Anfang von Off. *Confessio* erinnern könnte. An solchen Stellen wäre eine Erklärung der Relation von AR zu Greg durch ein sehr weitgehendes Zersingen einer ursprünglich motivisch geformten Version denkbar; dann aber muß man eine Art von Unverständnis der, nach Pfisterer (wie auch Levy), übernehmenden Römischen *cantores* der Gregorianischen Fassung gegenüber fordern, das schon wieder eine Dominanz eigenen Stils, oder eben völlige Unfähigkeit, voraussetzen müßte, die von einer wirklichen Übernahme aus Greg eben wieder nicht sprechen lassen kann.

Nun findet Pfisterer wie zu erwarten noch weitere Beispiele, von denen insbesondere

die nicht eindeutig einer Formel zuzuweisenden Fälle von Interesse sind.

Man findet etwa im Int. *De ventre matris* einen Abschnitt, der lautet *nomine meo*; die Akzentverteilung ist klar, dennoch bringt es der Komponist fertig, nicht nur auf *nomine*, sondern auch noch auf *nomine* ein hohes und im Rahmen des Stils größeres Melisma zu setzen. Weil *meo* auch noch adäquat einen *torculus* erhält, kann offensichtlich von einem *enklitischen* Fall (im Sinne der Behauptung) nicht gesprochen werden, dennoch müßte man bei der angesprochenen Voraussetzung einer Identifizierung von Akzent und hochtönigem Melisma eine Akzentuierung voraussetzen, die der angeblich bzw. so genannten *enklitischen* zu entsprechen scheint; daß es dieses Prinzip gäbe, wird auch damit nicht wahrscheinlicher, denn die Akzentfolge ist „normal“ Pänultima, die nie Probleme bereitet.

Noch komischer wird die Angelegenheit, wenn man im gleichen Int. etwas später zweimal die gleiche Wendung direkt hintereinander findet (eindeutig von der syntaktischen Parallele angeregt), nämlich *protéxit me, pósuit me*<sup>189</sup>:



Man wird hier ein geradezu mustergültiges Beispiel von *enklitischem* Verhalten sehen können: Der höchste Ton und das längste Melisma finden sich auf der vorletzten Silbe, als ob diese den durch ein *enklitisches me* erhaltenen Akzent ausdrückt, und das, obwohl das Wort *me* von zentraler Bedeutung ist und noch durch Sprung erreicht wird. Es fällt aber noch auf, daß der Autor dieser Wendung die zweite durch diese Art von (angeblicher) *Enklise* betonte Silbe auch noch durch einen *strophicus* hervorhebt bzw. absetzt: Ist diese Betonung also noch *enklitischer* als die Vorangehende? Oder soll man hier vielleicht eine Dominanz der musikalischen Gestalterfindung, sozusagen der motivischen Arbeit über die Akzentstruktur des Textes vermuten, die ja auch noch in beiden Verben verschieden ist?

Denn die Betonung *protéxit me* wird man auch im Griechischen nicht enklitisch behandeln können; so einfach scheint diese Art von Wegerklärung „falscher“ Akzentsetzungen im Choral nicht zu sein — die „Erklärung“ solcher Betonungs„fehler“ wird ganz einfach,

<sup>189</sup>AR vertont beide Wendungen „korrekt“, nämlich durch rezitativische Akzentbeachtung; die Melismatik wird jeweils *me*, aber nicht identisch, zugeteilt, sozusagen als *iubilus*; bei einer — angeblichen — direkten Übernahme Greg durch oder in AR wäre der Verzicht auf die merkmalsreiche Gestalt in Greg schwer anders zu erklären als durch Auswirkung eines dezidiert anderen Stilwillens, weshalb dann aber die musikalische „Identifizierung“ als typisch für Greg, nicht für AR zu bewerten wäre, also als grundsätzlicher Stilgegensatz — was nicht zutrifft —, oder durch eine Unfähigkeit der Römischen *cantores*, die schon erstaunlich wäre. Andererseits wäre eine sozusagen motivische Interpretation der Vorgabe bei einer oder durch eine Fränkische Redaktion kaum unvorstellbar. Pfisterer läßt derartige Gegenüberstellungen selbstverständlich unberücksichtigt.

wenn man die Vorstellung einer entsprechenden Identität zwischen lateinischem Wortakzent, germanischer Betonungsfunktion und melischer Beachtung des Wortakzents aufgibt, d. h. diese Beachtung des Wortakzents als eines der möglichen Mittel der Gestaltung der Melodie, nicht als Ausfluß irgendeiner deklamatorischen Wirkung eines nicht zeitgenössischen Akzentverständnisses. Der Choral ist musikalische Kunst und hat dazu verschiedene Gestaltungsfaktoren entwickelt.

Ein beachtenswertes, unterhaltsames Beispiel für eine, rein textlich gesehen — angebliche — *enklitische* Situation (es geht doch nur um Schlußbildungen mit einsilbigen Wörtern, also fast nur Personalpronomen) findet man auch in der Comm. *Simon Ioannis* :

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) styles. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

The first example is for the text "Si- mon Io- an- nis,". The AR staff shows a melodic line with a high starting note, a series of eighth notes, and a final cadence. The Greg staff shows a lower starting note, a series of eighth notes, and a final cadence.

The second example is for the text "di- li- gis me plus his?". The AR staff shows a melodic line with a high starting note, a series of eighth notes, and a final cadence. The Greg staff shows a lower starting note, a series of eighth notes, and a final cadence.

AR beginnt mit „bewegtem“ Rezitativ, was Greg in eine sinnvoll initiale Beachtung des Akzents „umwandelt“, den folgenden Akzent beachtet nur Greg, nicht AR: Beide gestalten eine Kadenz, Greg mit den für seinen Stil charakteristischen Bildungen, zunächst „scheinbarer“ Schlußton *G*, dann der eigentliche *F*. AR hängt einen *iubilus*, ein Interpunktionsmelisma an. Greg setzt das eigentliche Initium auf die erste Silbe, die den akzentnutzenden Höchstton erreicht, von dem aus die Kadenz absteigt; AR erreicht einen Tiefton auf der Akzentsilbe — daß Greg hier nicht eine entsprechend veränderte Redaktion einer Fassung wie AR sein könnte, wird man nicht behaupten können, wenn man kein a priori Wissen besitzt (womit nicht behauptet werden soll, daß Greg von AR abstamme).

Im zweiten Abschnitt hat man dann die behauptete *enklitische* Situation *diligis mé*, der sich dann noch zwei einsilbige Wörter anschließen — sollte man behaupten, daß *me* seinen Akzent auf *diligis* abwerfe? Ein Blick auf die vergleichbare Situation in AR dürfte klar machen, daß auch Greg dies nicht meinen kann: AR setzt auch hier wieder einen Jubilus, der allerdings den von Greg als Sprung erreichten Tiefstton erst als Schlußton hat (ein Unterschied zum vorangehenden Kleinjubilus). In der Melodieführung schließlich

der letzten zwei Wörter wird einmal die Frageintonation wirksam, erkennbar in Greg — daß hier *his* seinen Akzent auf *plus* abgeworfen habe, wird man auch nicht behaupten können; AR gestaltet wieder einen Jubilus, der mit *his* sogar den Höchstton erreicht; das ist keine Nachahmung sprachklanglicher Intonation, sondern ein höchst aufwendiger Jubilus, der mit Wortbetonung nichts zu tun hat, sondern Musikaufwand, eben ein Jubilus ist. Daß hier Greg der gemeinsamen Fassung näherstehen könnte, die *iubili* von AR erst sekundär hinzugefügt worden sein könnten, daß also die Ornamentierung hier eine sekundäre, Nach-„Gregorianische“, selbständige Entwicklung nur von AR darstellen könnte, ist nicht unwahrscheinlich; allerdings, nachweisbar, daß Greg mit Sicherheit keine Reduktion von für seinen Stil und seine Auffassung von Gattungsstilen unpassenden Ornamenten durchgeführt haben könnte, ist es auch nicht. Auch hier muß man noch die gesamte Melodie vergleichen.

Das hier interessierende *enklitische* Prinzip müßte doch wohl bei Gültigkeit durchgehend nachweisbar sein, d. h. nicht nur in wenigen Formeln, sondern eben ein, wenigstens die Hälfte aller Fälle betreffendes Prinzip darstellen — um als Prinzip behauptet werden zu können. Ersichtlich ist dies nicht der Fall.

Man findet auch an anderen Stellen des erwähnten Int. *De ventre matris* ebenso „merkwürdige“ Fälle — wenn man jeden Akzent in entsprechender Weise melodisch berücksichtigt postuliert —, wie auf *sagittam*, wo doch tatsächlich die Silbe *-tam* den höchsten Ton und auch noch das umfangreichste Melisma dieses Abschnitts erhält; und das ganz ohne *enklitische* Situation im Text. Merkwürdig in dieser Hinsicht wäre auch *et posuit os meum*, wo doch tatsächlich jede Silbe von *posuit* melodisch ausgezeichnet ist (der initiale Aufstiege liegt „korrekt“ auf der Akzentsilbe) nur *os* bleibt rezitativisch, pro- oder *enklitisch* — das wäre hier die Frage. Auch auf *ut gladium acutum* scheint der Komponist doch tatsächlich *ut gladium acutum* betonen zu wollen, wenn es denn die vorausgesetzte „natürliche“ und damit zwangsläufige Koppelung von melischer Hervorhebung durch Hochton, eventuell mit Melisma, als Reaktion auf sprachklanglichen Akzent gäbe.

Beispiele solcher Art sind nicht ganz selten, man betrachte etwa in Int. *Ne timeas* die geradezu absurde „Betonung“ *coram*, die man wohl nicht auf Besonderheiten spätlateinischer Aussprache zurückführen kann, oder in der Comm. *Tu es Petrus*, wo *Ecclesiam meam* „betont“ wird, wenn man die angesprochene Identität setzt. Auf solche Ausnahmen von der Regel der Akzentbeachtung hinzuweisen, erscheint deshalb gerechtfertigt, um die Sicherheit der Anwendung des Begriffes einer *enklitischen* Anbindung bewerten zu können: Im von Pfisterer, ib., S. 195, angeführten Beispiel aus dem Int. *Nunc scio* findet man auf *eripuit me* eine Wendung, die die (angeblich) akzentuierende melodische „Stelle“, Hochton und Melisma, auf *eripuit me* setzt (was es wie leicht zu sehen, auch ohne solche *enklitische* Situation zu genüge gibt), wobei der eigentliche Akzent seine Beachtung bzw. Nutzung in einem bescheidenen Initium findet, in dem man aber auf *et eripuit me* korrekt eine Beachtung des Wortakzents nach rezitativischem Anfang hört, nur danach erscheint auf *eripuit me* die Pfistersche *Enklise*, deren sprachklanglichen Sinn aber niemand nachvollziehen kann. Gemeint ist doch nichts anderes als ein in zwei Teilen erfolgender

melodischer Aufstieg, natürlich in tonräumlicher Korrespondenz stehender *syllabae* oder *neumae*, und da war an dieser Stelle, deren Gesamtzusammenhang man sehen/hören muß — rezitativischer Anfang auf *F*, Aufstieg und Höhepunkt, Verharren auf höherer Lage und Kadenz bis *E* —, eben ein ambitusmäßiger Höhepunkt, der gleichzeitig als Einleitung eines Halbschlusses dienen konnte, beabsichtigt; der melodische Rahmen ist einfach genug (muß man die „Betonung“ *Herodis* annehmen, nur weil hier das erste größere Melisma eines Abstiegs zu finden ist, wohl nicht, denn hier liegt ein auch melismatisch reduktiver Abstieg vor).

Es bleibt nur die Frage, was hier Grundlage der kompositorischen Entscheidung ist: Würde die gleiche Wendung wie auf *eripuit* bereits auf *erípuit* erscheinen, wäre die Gesamtgestalt, langsamer Aufstieg nach Rezitation auf *F*, Stabilisierung der erreichten Tonhöhe, *G* durch Wiederholung, sehr rascher Aufstieg und Teilkadenz auf *me* kaum vergleichbar spannungsreich darzustellen — Vergleichbares an „Widerspruch“ zum Akzentprinzip findet sich im 2. Teil des gleichen Abschnitts, wenn *Herodis* „betont“ wird: Die Frage bleibt also, ob hier nur der, dann eben *enklitische* Akzent vertont wird, oder ob eine die an dieser Stelle unbrauchbare konkrete Akzentlage einmal unbeachtet lassende rein musikalische Formung vorliegt, die sich die jeweiligen Träger der musikalischen *syllabae* in den textlichen Silben auch einmal rein silbenzählend suchen kann. Natürlich ist diese Alternative nicht ausschließend, denn es könnte die Möglichkeit zu einer solchen Melodieführung aus der Möglichkeit der *Enklise* denkbar geworden sein. Nur erscheint auch angesichts der „Länge“ von *me* und der anderen Fälle eine solche Interpretation nicht notwendig, ja unzutreffend, die Prosodie von *me* ist eben *lang*, die von *τς* dagegen nicht; außerdem sind *te/me/nos/vos* am Schluß jeweils bedeutungsmäßig wesentliche, zentrale Wörter. Eine Dominanz der melodischen Bewegung ist nicht ganz selten zu erkennen, und das rein silbenzählende Prinzip ist auch nicht ohne Parallelen:

et e-ri-pu-it me de ma-nu He-ro-dis,

Warum beachtet Greg den Akzent auf *me* nicht, wie das AR so charakteristisch tut? Die Antwort auf diese Frage gibt auch gleich die Erklärung: Greg unterteilt syntaktisch diesen Satz in *et eripuit me* und *de manu Herodis*, und gestaltet damit eine Mittelkadenz, AR komponiert sozusagen durchgehend, rezitiert die gleiche Stelle ohne Einschnitt und kadenziert dann: Es gibt also keinen Grund, hier eine *Enklise* anzuführen, die Mittelkadenzen müssen den Akzent nicht beachten, ja Greg hebt, wenn man so denken will, *me* dadurch hervor, daß es hier einen Einschnitt setzt — was, das, angeblich, aus Greg stammende AR gerade nicht tut; daß hier Greg eine sekundär gestaltende Redaktion sein

kann, dürfte eine nicht unplausible Annahme sein (daß Greg *Hérodís* betont haben solle, wäre auch keine angemessene Annahme, es handelt sich um eine Kadenz, wo die musikalische Linienführung der Akzentnutzung nicht unabdingbar bedürftig ist): Das *enklitische* Prinzip dürfte damit als überflüssig nahegelegt sein. Man muß einmal die Satzbildung der Sprache der liturgischen Lieder beachten, in der einsilbige Personalpronomen häufig am Schluß auftreten, zum anderen aber gerade deshalb und ihres Sinnes wegen gar nicht als Enklitika in Betracht kommen können.

Betrachtet man also Fälle wie etwa in der Com. *Vidimus stellam* den Schluß, *adorare Dominum*, so wird man eigentlich eine Betonung, d. h. ein Melisma nebst Hochton auf *Dominum* erwarten, doch gerade das geschieht nicht, das größte Melisma findet sich auch „unkorrekt“ auf *adorare*, das nächst größere auf *Dominum*. Und wie oft findet man derartige „falsche“ Vertonungen nicht auch noch an anderen Stellen<sup>190</sup>. Die nicht geringe Menge an Beispielen für eine fehlende Übereinstimmung von sprachlichem Akzent und den dafür im Regelfall vorbehaltenen musikalischen Entsprechungen — hohe Lage, Melismatik — gibt die methodische Frage auf, ob die Verwendung des Ausdrucks *enklitische Betonung* o. ä. eine adäquate Interpretation des betreffenden Vorgangs nur und ausschließlich bei Wortfolgen mit folgendem einsilbigen Wort sein muß; daß dabei von vornherein Differenzierungen notwendig sind, also die Berücksichtigung des gesamten Melodieverlaufs, das ergeben Beispiele wie der Anfang der Com. *Cum invocarem te*: Tatsächlich findet man den höchsten Ton des Initium, den *tenor*, *a*, auf *invocarem te*, wogegen der eigentliche Akzent syllabisch mit *F* vertont ist; ein Ton der schon von der zweiten und dritten Silbe erreicht wird. Nach Pfisterers Deutung wäre auch hier von einer *Enklise* zu sprechen, was aber unzutreffend ist, weil es sich hier um eine etwas ausgedehnte initiale Wendung handelt, die den Aufstieg von der Tonika zur Quint der Rezitation in zwei Stufen durchläuft, so daß eben die Rezitation erst mit *te* erreicht wird, wogegen im folgenden Abschnitt mit *exaudisti me* eine *incisio* komponiert ist, die auf die Wortakzente keine wirkliche Rücksicht nimmt, denn alles läßt sich auch rein melodisch erklären; zu beachten wäre auch, daß die Folge *exaudisti me* nicht etwa auf *exaudisti me* den melodischen „Akzent“ setzt:

<sup>190</sup>Vgl. etwa im Int. *Misereris omnium* auf *dissimulans* oder auf *paenitentiam*; in der Ant. *Immutemur* auf *cilicio*; oder in der Com. *Cum invocarem* auf *iustitiae meae*. Weitere Fälle lassen sich leicht finden, wie z. B. in dem Int. *Reminiscere* auf *Domine*, wenn man im Gradualbuch einfach von vorn nach hinten geht und dabei Beispiele für „falsche“ Betonungen in der Melodik sucht, die sich durch keine pseudosprachklinglichen Anachronismen, wie Annahme des *logischen* Akzents ergeben könnten. Der Akzent wird beachtet bzw. genutzt, wenn es der musikalischen Gestaltung gefällt.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The AR staff shows a more ornate melody with frequent upward leaps and a final flourish, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody. Below the staves, the Latin text 'Cum in- vo- ca-rem te, ex- au- di- stime' is written in a spaced-out format corresponding to the notes above.

*Te* im ersten Abschnitt dürfte kaum „zu wenig“ „betont“ sein. Die Parallelität beider Fassungen ist deutlich, AR ornamentiert hier vor allem durch „Überschießen“ nach oben. Nach der *enklitischen* Vorstellung ist *me* ganz ohne jede Betonung — was es ausweislich des Textsinns nicht sein kann (wenn in der gleichen Comm. etwas später bei einer Hauptzäsur das Wort *dilatasti me* ein, wenn auch nicht zum Höchstton führendes Melisma erhält, wird man nach solchen Vorurteilen wohl vermuten müssen, daß *exaudisti me* weniger wichtig als *dilatasti me* sein soll!); die primitive Identifizierung von Wortakzent und melischer Aufwärtsbewegung trifft also nicht zu; die Formulierung vom *Choral als anderer Aussprache des Textes* muß schon etwas allgemeiner verstanden werden, wenn sie denn überhaupt einen Sinn haben sollte, sie hat natürlich etwas so wunderbar Mystisches an sich, das allein verführend sein muß. Den Choral als das zu verstehen, was er ist, als musikalische Kunst scheint doch zu viel an Arbeit zu verlangen.

Deshalb ist fraglich, ob man Anfänge wie im Int. *Exaudi nos Domine* — die melodischen Haupt„betonungen“ unterstrichen — „enklitisch“ hinsichtlich des Hochtons und des Melismas eben auf *exaudi* interpretieren kann, nur weil das einsilbige *nos*, das selbst wieder melismatisiert ist — als tonräumlich dynamische Vorbereitung des mit Akzent erreichten Rezitationstons, *c*, erscheint, dem aber eben auf *Domine* ein noch höherer Ton folgt. Gerade hier fällt die inhaltliche Diskrepanz der textlichen Bedeutung des Wortes und der Art seiner Vertonung auf, wenn man die angesprochene Identität a priori voraussetzt (natürlich unter Absehung von allen Gegenbeispielen, Statistik ist nicht die Sache dieses Vorurteils):

A single musical staff showing square neumes on a four-line red staff. The melody is relatively simple, with a few upward leaps. Below the staff, the Latin text 'Ex au- di nos Domi- ne,' is written in a spaced-out format.

Sollte hier *nos* eine derartige Akzentpotenz gehabt haben, daß es einmal *enklitisch* seinen Akzent nach vorn geworfen, zum anderen aber noch genug Kraft für ein eigenes Melisma gehabt habe?

Sprachklanglich bedeutet die *enklitische* Anbindung eines Wortes, wie *ἄνθρωπος ἐστιν*, oder *arma virumque* — um den Unterschied zwischen freierem, aber auch nicht *logischem*, Griechischem und Lateinischem Akzent anzudeuten —, nichts anderes, als daß damit aus beiden Wörtern klanglich eine Worteinheit wird. Die Funktion des Akzents im

Wortklang ist die eines zusätzlichen klanglichen Signals eben für die Einheit *Wort*.

Etwas Vergleichbares kennt die Gregorianik in den so bezeichneten Wendungen jedoch nicht, eine erkennbare Anbindung eines nachfolgenden einstimmigen Wortes könnte man sich in direkter Parallele zur sprachklanglichen Funktion nur in dem Sinne vorstellen, daß ein eigentlich einheitliches, in Formeln auf den Akzent bezogenes Melisma bzw. entsprechendes melodisches Ereignis so zerlegt wird, daß das letzte, einsilbige Wort sozusagen in das Melisma, z. B. als letzter Ton, hineingezogen wird. Natürlich findet das gerade nicht statt.

Insofern aber bleibt zu fragen, ob die Suche nach Vertonungen von Wortfolgen, in denen das letzte Wort einsilbig ist, methodisch überhaupt sinnvoll ist. Warum? Wieder ist die Antwort ganz einfach: Wenn vergleichbare „falsche“, quasi *enklitische*, Situationen auch sonst, auch bei Wortfolgen mit abschließendem mehrsilbigen Wort auftreten können, dann ist ersichtlich die Methode einer Suche nach entsprechenden „falschen“ Betonungen nur im Allgemeinen dem Problem adäquat. In Formeln dagegen ist zu beachten, daß einsilbige Abschlüsse, Abschlußwörter, insbesondere auch noch mit prosodisch langen Silben, eigentlich und sprachlich zwingend Abschlüsse mit Betonungen, also Ultimabetonungen sind, die zudem von der Häufigkeit des Auftretens deutlich die in der Minderheit sind, also nicht grundsätzlich in den Formeln beachtet werden mußten; zu fragen bleibt also, ob nicht diese Sondersituation verantwortlich für die auftretenden (so nur behaupteten!) „Akzentverschiebungen“ bzw. für ein Verständnis von im Normalfall „betonter“ Formelteile in rein silbenzählender Weise sein könnten<sup>191</sup>.

<sup>191</sup>**Zum Grad.** *Exaltabo* Wenn Pfisterer, ib., S. 195, das Grad. *Exaltabo* als *eindeutiges Beispiel* für die *enklitische* Behandlung von Wörtern anführt, so fällt, auch unter Hintanstellung jeder Skepsis gegenüber der Verwendbarkeit dieses Wortes, eine solche Interpretation doch nicht gerade leicht zu akzeptieren; zutreffend ist, daß der Gradualtext sechsmal einen Satzteil mit *te* oder *me* beendet, allerdings nur zweimal nicht versehen mit großen Interpunktionsmelismen.

Der Satz *Exaltabo te* behandelt das Schlußwort mit einer typischen *strophicus*-Bildung — noch ausgeprägter in AR —, sodaß da nicht von einer, angeblichen, *Enklise* gesprochen werden kann: Der gesamte Abschnitt kann als Vorinitium, Verharren auf tiefer Lage bewertet werden. Der Satzteil *suscepisti me* ist als neumenweise aufsteigende Melodie komponiert, in der das Schlußwort nicht nur den großen *ibulus*, sondern auch den höchsten Ton erhält — wenn, angeblich, ein solcher Höchstton bzw. regionaler Hochtton eine Betonung bedeuten sollte, müßte hier gefragt werden, warum in *suscepisti me* das Schlußwort so wichtig, in *sanasti me* aber geradezu vernachlässigbar verstanden worden sein sollte; auch die Kürze von *te* in *clamavi ad te* dürfte der Bedeutung von *te* nicht gerecht werden — wenn man so denken wollte, was offensichtlich falsch ist; zudem wäre gerade in *suscepisti me* die *Enklise* von der Textstruktur geradezu unabdingbar: Vielleicht sind die beiden Annahmen doch nur Chimären? Vielleicht sollte man derartig leicht statistisch zu widerlegende Vorurteile erst einmal auf Plausibilität überprüfen? Es bleibt also offenbar nur noch der Vergleich des Schlusses von Vers bzw. Responsum, wenn man irgendetwas über angebliche *Enklise* sagen wollte.

Zunächst handelt es sich bei dem — meist gleichen — Schluß von Vers und Chorstück um eine

Formel, die weitgehend auf zweisilbigen Einheiten, wie *tuam* o. ä., also mit Pänultima„betonung“ endet (die Anführungszeichen weisen nur darauf hin, daß die Formel nicht bzw. nur in dem angesprochenen Vorurteil *betont*, sondern den letzten Akzent nutzt, um die melodische Gestalt an Texte zu adaptieren; wenn eine Betonung gemeint gewesen wäre, könnte die Formel eben nicht auf andere sprachklangliche Betonungsfolgen an Satzschlüssen angewandt werden). Die Frage, die solche statistische Regelmäßigkeiten hervorrufen könnte, wäre die, ob gewisse Formeln ursprünglich auch nur für bestimmte Kontextbedingungen komponiert wurden, hier also für zweisilbige Schlußwörter, die trivialerweise ihren Akzent auf der ersten Silbe haben (bzw. dreisilbige Wörter, die prosodisch eine Pänultimabetonung haben).

In dem von Pfisterer angeführten Grad. *Exaltabo* schließen Vers und Chorstück dagegen mit einem dreisilbigen Textstück — die Gliederungsbedingungen sind eindeutig vorgegeben durch das vorangehende Melisma; formale Probleme der Segmentierung bestanden also nicht. Was soll der Komponist oder Adaptor der Stelle machen, er fügt ein weiteres Stückchen Musik ein, das wie zu erwarten — der Schluß muß gleich bleiben, der Formel entsprechend — drei Silben erfaßt, sodaß die zwei Schlußsilben nach dem silbenzählenden Prinzip eingeordnet werden (bei W. Apel  $B_1 2 + e_1$ ) — denn die beiden identisch vertonten Bildungen *super me* und *in lacum* sind ersichtlich betonungsmäßig verschieden. Wenn sie gleich vertont werden, dürfte an der Wirksamkeit des „akzentischen“ Prinzips d. h. der Vorstellung, daß der Wortakzent als melodischer Ausdrucksfaktor vertont werden müsse, zu zweifeln sein. Wie er das aber macht, ist schon eine kompositorische Leistung, die in Hinblick auf die dominante Form der Formel als eigenständige kompositorische Entscheidung anzusehen ist: Im offenbar häufigsten Fall der Anwendung der Formel schließt der vorangehende Abschnitt mit dem Halbton über der Tonika, um dann den letzten Abschnitt, also den großen Jubilus mit einem Initium nochmals nach oben, zum *c* zu führen.

Im Grad. *Exaltabo* wird nicht nur der Schluß des vorausgehenden, vorletzten Satzes anders gestaltet, sondern auch der Anfang des Schlußsatzes mit deutlicher Motivwiederholung im Chorstück, ein formal markantes Beginnen, das aber mit der hier leider zu besprechenden Sammlung von *enklitischen* Akzentverschiebungen bestimmenden Identifikation bestimmter melischer Merkmale mit dem sprachklanglichen Phänomen der Betonung gerechnet das Problem bietet, daß der Komponist dann diese vorangehenden Texte so „akzentuieren“ müßte: *inimicos meos*; dies hat übrigens eine Parallele in AR, die allerdings im anschließenden Interpunktionsmelisma nicht die Linie von Greg ausführt. Man findet neben anderen korrekten Akzentuierungen im Vers die seltsame „Betonung“ *inferis* — auch ein deutlicher Hinweis darauf, daß die angesprochene Identifikation für den choralischen Komponisten nicht zwingend gewesen sein kann; eigentlich müßte dies schon das Phänomen des Rezitativs zeigen.

Die Anfangsgestaltung wie überhaupt die andere Formung schon dieses Abschnitts zeigt, daß hier nicht nur an bestimmten Stellen zur besseren Adaption verändert wird, sondern eine kompositorische Gesamtlösung individuell unter Nutzung der gegebenen Schlußformel beabsichtigt ist. Für die hier angesprochene Frage aber ist wesentlich, daß dieser Abschnitt hoch schließt, auf *h*, nicht auf dem Supersemitonium wie die übliche Version.

Man fragt sich natürlich: Warum? Der Komponist dieser Veränderung gestaltet nicht einfach ein weiteres Initium, sondern steigt noch weiter, wiederholt sozusagen den Hochtton des vorangehen-

den Abschnitts, um dann noch diesen Hochtönen auch noch kontrastreich durch einen erstaunlich weitreichenden Abstieg dynamisch besonders wirksam werden zu lassen und dann nochmals aufzusteigen — der Hochtönen erscheint somit, übrigens niemals „lang“, dreimal. Musikalisch ist der Sinn dieser Veränderung klar: Vor den Jubilus wird ein noch höherreichender Abschnitt gesetzt, der einmal in Bezug zum vorangehenden Interpunktionsmelisma dessen Lage und tonräumliche Dynamik weiterführt, zum anderen aber in dem raschen Abstieg genau das erreicht, was die anderen Fassungen, die häufigen, zu Ende des vorletzten Satzes tun, eine Quasikadenz auf dem Superhalbton, *F* (*in lacum* bzw. *super me*, im Sinne des *ouvert/clos*-Prinzips); eine ästhetisch bemerkenswerte individuelle Problemlösung einer überzähligen Silbe: Die zweite Silbe wird damit Träger sowohl eines „Halbschlusses“ — man beachte die rhythmischen Angaben! — als auch eines Neuanfangs nochmals mit dem Erreichen des Höchsttons, von dem aus der Abstieg dann ausgeht. Dies ist eine nicht ganz unbekannte stilistische Möglichkeit der Gregorianik. Der gesamte Komplex erweist sich rein musikalisch als zu kompliziert für die Bestimmung melischer Auswirkungen des Wortakzents; die bewegungsmäßige und gestaltungsmäßige Aufwendigkeit der Melodie ist hier ausreichender „Grund“ der musikalischen Form:

The image displays three musical staves, each comparing two versions of a chant: AR (Antiphonal Recitation) and Gregorian. The staves are arranged vertically, with the AR version on top and the Gregorian version on the bottom of each pair. The lyrics are written below the staves.

- Staff 1:** Lyrics: me- os. The AR version has a complex, multi-measure melisma with several 'triller' figures (repeated notes with slurs). The Gregorian version is a simple, direct melisma.
- Staff 2:** Lyrics: su- per me. The AR version has a complex melisma with several 'triller' figures. The Gregorian version is a simple, direct melisma.
- Staff 3:** Lyrics: su- per me. The AR version has a complex melisma with several 'triller' figures. The Gregorian version is a simple, direct melisma.

Die Konturen beider Fassungen sind ähnlich, was sich schon aus der Funktion der Ausschnitte im Gesamtablauf ergibt; zu versuchen, eine Fassung direkt auf die andere zurückzuführen, dürfte nicht leicht fallen. Unterhaltsam sind die floskelhaft wiederholten „Trillerfiguren“ in AR, die

Greg nicht kennt — es dürfte aber nicht gelingen, diese Floskeln als Ornamentierung einer, angeblichen, Vorlage Greg von AR zu erklären. Daß der Komponist von Greg hier *enklitisch* — ausgerechnet auch noch in Bezug auf das Wort *me* — *super me* hätte „betonen“ wollen, wäre ersichtlich eine seltsame, jeder natürlichen Sprachakzentsetzung widersprechende Deutung: Er „akzentuiert“ ja schon die erste Silbe (wenn er denn akzentuieren wollte; natürlich ist die Wendung silbenzählend), die zweite ist klar zunächst eine Halbkadenz (die „metrischen“ Zeichen von Greg wurden auch hier durch die Unterscheidung von *currentes* und *puncta* wiederzugeben versucht).

Die Parallele zum Versschluß lautet, sie ist von Interesse wegen der geringfügigen Andersartigkeit von AR:

The image displays three pairs of musical staves, each pair comparing the AR (top) and Greg (bottom) versions of a Latin phrase. The lyrics are written below the Greg staff of each pair.

- First pair:** The phrase is "a de- scen- den- ti- bus". The AR staff shows a more complex, ornamented melody with many notes, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody.
- Second pair:** The phrase is "in la- cum". The AR staff has a more intricate melody with many notes, while the Greg staff has a simpler melody.
- Third pair:** The phrase is not fully visible but appears to be a continuation of the previous phrase. The AR staff shows a more complex melody, while the Greg staff shows a simpler melody.

Greg vertont schon ab *a descendantibus/meos* identisch, mit den notwendigen Varianten, Rezipitation bei den „zu vielen“ Silben und Erweiterung wegen *descendantibus*. Der Akzent wird klar beachtet (für Liebhaber semantischer Deutungen von Interesse dürfte der Aufstieg auf *descendantibus* sein — vielleicht nach der Art *lucus a non lucendo*; W. Arlt scheint dieses klare Beispiel noch nicht erfunden zu haben).

Danach ist die Melodie in Greg für beide Stellen identisch — der Komponist geht silbenzählend vor, widerspricht damit aber auch nicht der Möglichkeit der Akzentnutzung.

AR dagegen vertont einmal die jeweils anfänglich zitierte Zeile verschieden, wobei ein Akzentuist

bemerken müßte, daß AR *descendentibus* für wesentlich „betonter“ halten muß als *meos* — der Rationalist wird sich solcher „Deutung“ nicht anschließen können; das Vorurteil, daß AR direkt aus Greg seine Abstammung habe, macht allerdings das Problem, daß Greg hier mit der *Parallelstellenangleichung* wesentlich weiter geht als AR, was der Grundthese von Pfisterer widerspricht; auch wäre eine Ableitung der Melodik auf *meos* in AR von Greg schon etwas merkwürdig. Bei *a descendentibus*, wo auch AR den Akzent zum Aufstieg — vor dem Abstieg — nutzt, erscheint die Bezugnahme ebenfalls nicht ganz leicht herzustellen zu sein. Immerhin, die Konturen und der Schlußton sind gleich; auch der jeweils erreichte Höchstton ist identisch, zu fragen bleibt aber, warum AR ausgerechnet den Aufstieg so verkürzt haben sollte.

Der Identität der anschließend zitierten Zeilen in Greg widerspricht AR auf eine Weise, die für die „genetische“ These ein Dilemma aufgibt: AR beginnt die zweitzitierte Zeile beim Versschluß etwas anders als beim Schluß des Responsum: Die Identität setzt ein mit dem *torculus cdc* (beim erstenmal diminutiv liqueszent). Allerdings ist dieser *torculus* zum Versschluß als Anfang auf die Silbe *me* gesetzt, im Schluß des Responsum aber schließt dieser *torculus* das Melisma auf *in lacum* ab. Damit erscheint dieser „bewegliche“ *torculus*, dem in Greg wohl der Aufstieg (das Quilisma durch „Hut“ notiert) *a ḃc d* (bzw. augmentativ liqueszent *a ḃc dc*) entspricht, jeweils auf Akzent. Auch der auffällige *porrectus+clivis haded* auf *super* zum Versschluß in AR scheint dem Wortakzent zu entsprechen.

Der wesentliche Unterschied (in dieser Hinsicht) zwischen AR und Greg wäre also in AR eine Akzentbeachtung, der in Greg der, wenn auch gestaltmäßig merkmalsreichere, Schematismus der identischen Melodie gegenübersteht. Spricht also das (angebliche) Prinzip der *Parallelstellenangleichung* hier für spätere Entstehung von Greg, so könnte man andererseits von einer sekundären Verbesserung dieses Schematismus' durch AR sprechen, das „natürlicher“ — im Sinne der hier bezweiferten These — vertonen will. Allerdings müßte man für letztere Deutung — die andere ist von vornherein ein methodisches Vorurteil — erst einmal statistisch nachweisen, daß für AR die Akzentbeachtung bzw. Akzentnutzung einen wesentlichen Formfaktor darstellt (schon die entsprechende Nichtbeachtung des Akzents von *inimicos meos* entspricht dieser Vorstellung nicht; unterhaltsam in dieser Hinsicht sind auch die *porrecti flexi aGch* auf *inimicos*, womit gerade die betonte Silbe den melodischen Nicht„akzent“ erhält — Greg macht das Gleiche, übrigens gleichsam skalisch ornamentiert:



Beide Fassungen führen das Anfangsmotiv verändert weiter bzw. bestreiten die Fortführung durch entsprechende korrespondierende Variantenbildung, die in Greg durch den „Reim“ des *quilismapes* deutlicher wird — ist hier Greg die sekundär ornamentierende Fassung? einfach für

identisch erklären kann man solche Unterschiede ja auch nur, wenn man der strengsten Regel der *oral tradition* Lehre folgen will — die Melodien sind verschieden, und das, ausweislich des, trivialen, Umstands, daß sie so notiert sind, ganz unabhängig von der so beeindruckend von dem offenbar nach eigener Einschätzung großen Musikphilologen M. Haas postulierten *Philologenweisheit*, vgl. den 1. Bd. dieses Beitrags, S. 206 ff.: Daß die Sänger die Melodiegestalten nicht verstanden hätten, die sie selbst notiert haben, wäre doch eine etwas zu weitgehende Absonderlichkeit an Hypothese. Man wird auch hier vor allem die melodische Form und ihre Faktoren zunächst an sich, ohne a priori Vorurteile untersuchen müssen

Die Beachtung solcher kompositorischer Effekte kann nur eben durch Beschreibung und Hinweis auf die Charakteristika der Konturen angeregt werden, daß sie irrelevant seien, ist kaum anzunehmen, schließlich handelt es sich beim Choral eben um Musik.

Daß hier die Akzente der Wörter irgendwelche Bedeutung hätten, ist nicht zu erkennen; es geht um die Gestaltung der Melik, die ihre silbischen Platzhalter bestimmt. Und, wenn man unbedingt will, so ist der Aufstieg zu Anfang dieses letzten Satzes, *cd* natürlich auch als Akzent zu sehen, dem sich dann das Melisma anschließt, dessen rein musikalische Bedeutung klar sein sollte: Der Hochtou wird hier nur wiederholt, nicht überboten, so daß man, wenn man dies unbedingt will, die Betonung *súper me* und *ín lacum* finden könnte. Notwendig erscheint dies nicht. Und von irgendeiner *Enklise*, also einer akzentischen Anbindung von *me* an das vorangehende Melisma, kann auch hier, und zwar *eindeutig* nicht die Rede sein, denn mit *me* bzw. *lacum* setzt genau der Schluß der üblichen Formel ein, genau wie da, auf den letzten zwei Silben. Daß die kompositorische Adaption auf eine dreisilbige textliche Einheit hier silbenzählend vorgeht, ist also nicht zu widerlegen.

Wie angedeutet ist es auch hier nicht leicht zu entscheiden, ob AR oder Greg jeweils Bearbeitung der jeweils anderen Version ist. Die Identität der gesamten Wendung auf *super me* bzw. *in lacum* (und schon davor) findet sich also nur in Greg: Eine Lösung, auf die zu verzichten schon ein auffälliges „Zersingen“ bedeuten würde: AR komponiert das Problem eines dreisilbigen Schlusses auf *super me* durch Hereinziehen der *neuma* auf der vorletzten Silbe der üblichen Formel eben auf die letzte, macht davor auf *super* aber eine Art Kadenz (auf *G*), wogegen *in lacum* die gleiche Wendung auf die vorletzte Silbe zieht, allerdings davor neu komponiert — auch nicht ähnlich mit *super me*. Hieraus eine Lösung der jeweiligen Abhängigkeitsfrage ableiten zu wollen, verlangte schon einige wirkliche vergleichende Arbeit über die Formeln hinweg: AR könnte nur als Produkt eines geradezu unsinnigen Zersingens, nämlich sinnlosen Zerstörens klarer motivischer Gestalt in Greg als Ableitung von dieser Fassung erklärt werden; der Weg einer Individualisierung und gestaltmäßigen Verfestigung erscheint mindestens ebenso plausibel, eigentlich natürlicher, nämlich als Redaktion nach bestimmten stilistischen Regeln.

Natürlich wird man im gleichen Grad., im Chorstück, auch die Vertonung von *suscepisti me* nicht als *enklitisch* bezeichnen können, nur weil in einem großartigen Aufstieg die Melismen sukzessive vergößert werden, und der Wortakzent *suscepisti* nur einen einzigen Ton erhält, allerdings hervorgehoben durch die damit erreichte Lage; man könnte sagen, daß die übliche Akzentbeachtung bzw. musikalische Akzentnutzung bis zur Silbe mit dem Wortakzent reicht, Initium und Erreichen des hohen Rezitationstons *c*; dann aber beginnt die rein musikalische Entwicklung, die in drei

Daß man diese Sondersituationen rational erklären kann, wurde gezeigt. Wenn dann noch die nicht formelgebundenen Beispiele offensichtlich nur Teil einer allgemeineren Möglichkeit „falscher“ Betonungen sind, dann bleibt die Frage, ob man die Betonungsleistung von solchen „Betonungsmelismen“ und dgl. als gegeben ansehen darf. Zu fragen ist also, wie stark eigentlich der Bezug zwischen den angeführten Merkmalen und dem sprachklanglichen Merkmal *Betonung* ist — wenn es eben auch Gegenbeispiele gibt, weist dies darauf hin, daß die Melodik, die melodische Linie größeres Gewicht haben könnte. Denn, es bleibt bei allen von Pfisterer angeführten Beispielen doch zu fragen, was denn eigentlich die angenommene *enklitische* „Akzentverschiebung“ bedeuten könnte: Eine Anbindung des abschließenden oder folgenden einsilbigen Wortes im Sinne einer *enklitischen* Zusammenziehung ist in wohl allen Fällen deklamatorisch widersinnig. In *custodi me, me* als deklamatorisch unbedeutenden Annex des Verses zu sehen, wäre doch Unsinn. Und genau das sollte die Melodik wollen? Wie die Melodik der Beispiele, aber auch die rhythmischen Angaben der betreffenden Hss., zu erkennen gibt, ist dies nicht der Fall. Also bleibt nur die Folgerung, daß man besser von einer Parallele zur grammatischen, d. h. sprachklanglichen *Enklise* nicht und wenn schon nur mit Betonung der grundsätzlichen Probleme spricht.

Auch hierfür findet Pfisterer, *ib.*, S. 196, ein erfrischend simples Erklärungsmodell: *In seltenen Fällen scheint die enklitische Behandlung auch auf zweisilbige Wörter ausgedehnt worden zu sein.* Daß es sich hier um *seltene Fälle* handele, dürfte eher eine Untertreibung sein; daß man aber noch Gegenbeispiele dann einfach als *Übertragung* des Prinzips erklärt bekommt, anstatt daß einmal nach der Gültigkeit überhaupt einer, auch rein formal nur partiell anwendbaren Parallele gefragt wird, ist ein methodischer Schachzug — vielleicht könnte man ihn noch um den Hinweis bereichern, daß dies vielleicht auf eine merkwürdige Aussprache des Lateins durch Griechisch sprechende Päpste zurückgehen könnte, denn da gibt es auch zweisilbige Enklitika, wie *ἄνθρωπος ἐστίν*, nur im Lateinischen? Was soll man dann nur machen mit *Domine* im Int. *Omnia quae fecisti* oder im gleichen Int. *obedivimus* und kurz danach mit *nomini tuo*? Vielleicht sollte man doch grundsätzlich die Frage stellen, ob man berechtigt ist, einfach bestimmte melodische Merkmale und den Akzent, d. h. seinen konkreten sprachklanglichen Ausdruck, als identisch anzusehen, die melodische Linie also einfach als direkte Folge der Akzentsequenz unauflösbar verbunden mit dem *logischen* Verständnis des deutschen Schalldruckakzents in den vertonten Texten zu bewerten.

---

Abschnitten geformt, zunächst bis *d*, dann bis *e* reicht, um im letzten Abschnitt wieder abzusteigen. Die jeweiligen Abschlußtöne bestätigen sozusagen als jeweilige Maßstäbe der tonräumlichen Dynamik der drei Abschnitte diese Anlage, die die Silben nur als Träger, Gliederungsmittel, nicht aber als Akzentträger benötigt. Methodisch erscheint somit die einfache Suche nach Stellen, an denen ein einsilbiges Schlußwort auftritt, nicht ganz ausreichend, zumindest müßte man dann die statistische Verbindlichkeit von, angeblicher, *Enklise* nachweisen können, und dann erklären, warum z. B. im betrachteten Grad. die Folge *suscipisti me* mehr als *eindeutig* nicht *enklitisch* behandelt wird.

Von semiologischer Sicht mag dies, bei Voraussetzung eben der *logischen* Betonung, ganz vernünftig erscheinen, nur daß das die kompositorische Vorgehensweise bestimmt haben sollte, bleibt angesichts der zahlreichen Ausnahmen von der „Akzentparallelisierung“ und des Umstands, daß auch das Latein der Psalmenübersetzungen keine deutsche Sprache sein kann, doch fragwürdig: Der Choral ist dezidiert Musik und nicht musikalische Sprache oder sonst so etwas. Daß es rein inhaltlich inadäquat ist, von einer *Enklise* zu sprechen, die dann auch nicht nach irgendeiner festen Regel auftritt, sondern unvorhersehbar ist, ist eben nicht zu bestreiten: Daß ein *me/te* oder sonst ein einsilbiges Pronomen als Satzabschluß jemals von irgendeinem der Lateinischen Sprache und Aussprache auch nur ansatzweise fähigen *cantor* als *enklitisch*, d. h. mit dem vorausgehenden Wort eine Einheit, eben dann ein (neues) Wort bildender Sprachteil gesehen worden sein könnte, erscheint so abwegig, daß schon von da die Anwendung dieser Parallele doch erheblicher Fragwürdigkeit unterworfen zu sein scheint.

Vielleicht wäre es methodisch doch nicht so ganz falsch, zu fragen, ob die genannte, a priori vorausgesetzte Einheit von Sprachakzent und den betreffenden musikalischen Merkmalen so selbstverständlich ist, ob nicht zunächst überhaupt nach der Funktion oder Nutzung des Wortakzents als musikalischer Gestaltfaktor grundsätzlich zu fragen ist: Wer im Grad. *Oculi* einfach „betonen“ kann *oculi* oder *in tempore* — alles *enklitisch*, wenn man die letzte Silbe als einsilbig ansieht —, wer im Rezitativ und in der Psalmodie den Akzent nur funktional und potentiell als „Stelle“, zur „Anbringung“ der betreffenden Formel benutzen kann, der muß den Sprachakzent eben gerade nicht als unabdingbar analog in Musik umzusetzendes Phänomen bewertet haben.

Wenn also, wie hier zu Anfang des genannten Graduale, die Initialfunktion des melodischen Beginns sozusagen rücksichtslos gegenüber dem Akzent sein kann, dann kann dieser nicht so unabdingbarer melodischer Formfaktor gewesen sein. Es geht doch auch nicht an, die „Betonung“ *Vir erat in terra, nomine Iob* durch Verweis auf *Iob* zu erklären, wenn *nomine* auch ein umfangreiches Melisma erhält, und *Iob* ersichtlich auch selbständig vertont wird. Und was soll man ebenda mit *ac timens Deum* machen — eine Übertragung des enklitischen Prinzips auf *Deum*? Da findet man eine Ant. *Diffusa est gratia*, in der doch tatsächlich so „betont“ wird, *in aeternum*? Oder in der Ant. *Ave Maria* die Betonung *et benedictus*? Zufällige Funde, die sich leichtestens vermehren lassen — offenbar ein Zeichen dafür, daß die Komponisten ebenso leicht auf eine strikte „Beachtung“ des Akzents verzichten konnten, wenn ihnen die Melodie und ihre Verteilung in silbische bzw. quasisilbische Elemente so besser erschienen ist.

Man kommt kaum umhin zu bemerken, daß in der Com. *Voce mea* die Wendung *exaudivit me* dadurch charakterisiert ist, daß die *clivis* auf *me* durch zwei lange Töne vertont wird, so daß das umfangreiche Melisma auf *exaudivit*, mit „kurzem“ Schluß, gerade nicht als Ausdruck einer Einbeziehung oder Anbindung des folgenden *me* an das vorausgehende Wort zu verstehen sein kann. Man wird hier eine typische Abschlußbildung sehen müssen, in der der eigentliche Wortakzent nur durch daran anschließenden Abstieg melodischen Ausdruck findet. Die Vorstellung, daß hier der Akzent von *exaudivit* durch das

anschließende, musikalisch deutlich abgesetzte *me* bzw. seine Melodie auf die Schlußsilbe gezogen würde, vielleicht, daß dadurch der Hauptakzent zu einem Nebenakzent geworden sei, müßte irgendeinen Sinn haben, abgesehen davon, daß eine solche Interpretation die genannte Zuordnung, hohe Lage und eventuell Melismatik zu Akzent, nicht nur absolut gültig sein, sondern auch eine innere Begründung haben müßte.

Und genau hier liegt das wesentliche, eigentliche Problem: Wie soll man die dominante Zuordnung von Wortakzent zu den genannten musikalischen Faktoren erklären. Daß die Funktion des deutschen, *logischen* Akzents, die Nutzung des Akzents als kundgabemäßiger Faktor emotionaler Kennzeichnung nicht einfach auf den lateinischen Akzent auch in der Spätzeit der Sprache zu übertragen ist, dürfte klar sein. Damit aber entfällt die Selbstverständlichkeit einer entsprechenden rhetorischen oder semantischen Interpretation der Akzentstellen in den Gregorianischen Melodien: Man kann nicht einfach aus den größeren Melismen auf *tuarum Dominum* gegenüber der zurückhaltenderen Vertonung der anderen Silben im Int. *Reminiscere* erschließen können, daß der Komponist vielleicht hier „falsch“ betonen will, um durch solchen „schrägen“ Rhythmus besondere Aufmerksamkeit zu erregen; man wird zu beachten haben, daß hier musikalische Gestaltfaktoren wesentlich sind, und daß die Silben als unabdingbare Träger dieses eigentlichen musikalischen Geschehens dienen können, ohne Berücksichtigung ihrer Akzentlage, wenn nicht der Wortakzent als musikalischer Formfaktor genutzt wird; das sind kompositorisch ästhetische, nicht betonungsmäßig deklamatorische Entscheidungen.

Auch zum Schluß der bereits erwähnten Com. *Voce mea*, mit *circumdantis me*, wird man einen Sinn der Melismenverteilung nur aus der Gliederung des melodischen Gesamtblaus verstehen können (die Melodie scheint in St. Gallen nicht ganz so gewesen zu sein, wie im Gradualbuch und in Metz notiert:



Das unterschiedliche Melisma auf *circumdantis* in St. Gallen könnte hypothetisch (!) so übertragen werden:



Von Interesse ist der (eindeutig zu lesende) Abstieg, der in St. Gallen nur mit *langen* Tönen gesungen wird mit Schluß auf dem Subsemitonium der Tonika.

Was musikalisch gemeint ist, dürfte klar sein, ein Abstieg, eine Kadenz, die als Hauptkadenz durch sozusagen sehr ausführliche Gestaltung des Abstiegs bestimmt ist: Nach einer kurzen initialen Wendung folgt eine *neuma* die dynamisch betont den höchsten Ton — nach Laon offenbar kurz gemeint — als Ausgangspunkt des folgenden Abstiegs setzt.

Die anschließende *neuma* betont die melodische Gegenbewegung, indem sie vom bisher tiefsten Ton einen Aufstieg beginnt (St. Gallen singt die Stelle offenbar anders; der Tiefstton ist Schlußton einer *neuma*, nicht wie in Metz Anfangston der nächsten), der aber nur bis *b* reicht — dem in der vorangehenden *neuma* vermiedenen Ton, wogegen in dieser *neuma* der Schlußton, die *finalis* ausgelassen ist, der dann erreicht wird auf der Akzentsilbe *dan-*, womit eigentlich — der Ton ist in beiden rhythmischen Hss. lang — das tonale und tonräumliche Ziel erreicht ist. Wie meistens im Choral aber wird auch diesmal noch ein, tonräumlich weiter verkleinertes „Ausschwingen“ gestaltet, das übrigens den Tiefstton vermeidet, also vor allem die Pressusmelodik des betonten Schlusses auf *me* umspielt — immerhin tritt die *finalis* in dieser letzten *neuma* dreimal auf (hinsichtlich der Länge von *a* scheinen sich die beiden rhythmischen Versionen nicht zu entsprechen, Laon kennzeichnet eindeutig als kurz, wogegen St. Gallen vielleicht ein Episem hat).

Dieses Nachbeschreiben kann verdeutlichen, daß die Schlußgruppe ambitusmäßig der initialen Wendung auf *cir-* entspricht, daß der Abstieg in drei verschiedenen *neumae* gestaltet ist, wobei die Verschiedenheit nicht nur in der Unterschiedlichkeit des Ambitus — tonräumlich ein skalischer Abstieg als übergeordnete Linie —, sondern auch in der jeweiligen Gestaltung des Abstiegs sozusagen der konstituierenden Motivik besteht: Das erste Melisma auf *cum-* läßt das Abstiegs geschehen prononciert erleben, das zweite erscheint als ausgleichende Gegenbewegung mit Betonung des Subtons. Die letzte Gruppe schließlich beruhigt die offenbar noch bestehende Bewegungsdynamik unter Betonung der Schlußbildung vom Superton der Tonika aus.

Es ist klar, daß solche, das eigentliche Wesen der Musik betreffende und daher zwangsläufig vage Beschreibungen nur in Hinblick darauf sinnvoll sein können, daß auch die Komponisten des Chorals Musik komponiert haben, also spezifisch musikalische Effekte gemeint haben bzw. von solchen geleitet worden sind: Das „Ausoszillieren“ in einzelnen *neumae* gestaltet, ist aber so deutlich, daß man die Absicht des Komponisten deutlich genug zu erfassen in der Lage sein dürfte.

Was aber sollte hier jetzt eine *enklitische Betonung* der vorletzten Silbe? Daß das abschließende *me* nicht angebunden, also enklitisch unselbständig vertont werden soll, ist klar (wie überhaupt eine *enklitische* Behandlung gerade dieser Wortart nicht gerade wahrscheinlich ist). Klar ist aber auch, daß der Sinn der einzigen Silbe mit einem einzigen Ton — in der AR Variante passend als Liqueszenz — musikalisch erklärt werden kann: Es handelt sich um einen ersten Schluß, betont und eindeutig lang, woran sich als Bestätigung des Schließens eben noch ein „reduziertes“ Melisma und schließlich die Pressusbewegung auf *me* anfügt. In dieser Disposition der *neumae*, die also auch aus einem einzigen Ton bestehen können (genau wie dies Guido sagt), könnte also auch der Akzent des Wortes, und zwar auf der richtigen Stelle, dem gemeinten musikalischen Effekt entsprochen haben: Eine Art betonter Vorschuß wäre eine nicht inadäquate Interpretation. Damit aber wird erkennbar, daß das Melisma auf *-dantis* nicht als enklitische Betonung, sondern eben als Teil der Neumendisposition gemeint ist — *neuma* hier im Sinne des melischen Abschnitts gebraucht. Klar erkennbar ist doch die Bedeutung der Ablaufgestaltung in

aufeinander bezogenen solchen *neumae*, genau, wie dies Guido kurz nach 1000 beschreibt; auch wenn diese Zeit natürlich zu spät für eine Beurteilung der kompositorischen Faktoren der Entstehungszeit ist, macht seine mit dem Choral nicht unvertraute Vorstellung doch wenigstens auf entsprechende, jederzeit erkennbare Strukturen der Melodiebildung aufmerksam.

Damit aber wird die Gliederung in solchen *neumae* und ihre Relation als wichtiger erkennbar als die Zuordnung der genannten rein musikalischen Faktoren zum Wortakzent: Die silbische bzw. quasisilbische Gliederung ist wesentlich, wahrscheinlich sogar grundlegendes Formelement; und so ist denn auch die Verteilung auf Silben zu sehen. Was sollte hier der Faktor einer enklitischen Betonung eigentlich bedeuten oder leisten? Die Töne sind in der rhythmischen Überlieferung alle kurz, es liegt also ein „schnelles“ Ornament vor, das einen autonom musikalischen Sinn ziemlich deutlich erkennen läßt.

Und was soll man tun, wenn der Komponist des Int. *Deus, in adiutorium* ausgerechnet *festina* deklamiert, obwohl die Dehnung des Einzeltons auf *festina* deutlich macht, daß zumindest die „Rhythmiker“ hier die korrekte Betonung sahen. Sieht man im Off. *Benedicite gentes* die „Betonungs“folge *et non dedit commoveri pedes meos*, so wird nichts anderes übrig bleiben, als die Aufgabe, die Funktion des Akzents in der Gregorianischen Melodien näher zu untersuchen und nicht von vornherein eine Identität von melischer Gestalt und einem, zudem anachronistischen *logischen* Betonungsakzent vorauszusetzen, nur um dem mystischen Bedürfnis irgendeiner, vom Unsagbarkeitstopos umwehte Einheit von Musik und Sprache auch in Hinblick auf den Choral befriedigen zu können — und sich so die viel schwierigere, vielleicht nicht mehr mögliche rein musikalische Deutung zu ersparen (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 842 ff.).

Soll man, wie dies Pfisterer im Grad. *Priusquam* auf *et dixit mihi* sehen will<sup>192</sup>, eine

<sup>192</sup>**Ein Wort zum Schluß des Grad. *Priusquam*** Und so ganz einfach ist dieser Fall auch nicht: Betrachtet man etwa die Formel im Grad. *Ecce sacerdos* auf *legem Excelsi*, so findet man eine Formel, die auf einen Pänultimaakzent gerichtet ist; eine Variante der Formel scheint für eine Antepänultima Betonung ausgerichtet zu sein, da sie den Akzent durch einen weiteren Schritt nach oben „ausdrückt“, wie im Grad. *Convertere*. Melisch nimmt dies die Wendung im Grad. *Priusquam* auf, die, wenn man die von Pfisterer zugrunde gelegte Regel ernstnimmt, eine Betonung derart hat, *ed dixit mihi*, so daß man hier wohl von einer Proklise sprechen müßte: *mihi* ist der Hauptakzent, genau auf dem Ton, auf dem die Formel ( $F_{10}$  nach Apel) in Antepänultimastellung ihren Akzent „vertont“; *enklitisch* wird das Wort *mihi* eindeutig nicht verwendet, der höchste Ton liegt auf *mihi*; das Auftreten des Tons *d* läßt Pfisterer ebenso unbeachtet wie die Parallele im Grad. *Bonum est*, wo ebenfalls nur fünf Silben auftreten, dazu noch mit der „enklitischen“ Betonung *in principibus* — wenn man Hochtöne als „Betonungen“ lesen darf bzw. soll. Es liegt also insgesamt eine Sonderform der Formel vor, nicht einfach eine *enklitische* Veränderung.

Als Normalform der Formel wird man wohl ihre Verwendung im Grad. *Iustus cum ceciderit* (nicht in AR, aber in fünf der *Sextuplex*-Hss.) ansehen können, wo die Schlußformel zwei Akzente beachtet und die Wörter *in benedictione erit* erfaßt (auch hier wird wohl niemand auf die absonderliche Idee einer *Enklise* kommen), jedenfalls setzt Pfisterer dies so voraus (am Beispiel

des nicht alten Grad. *Confiteor*, ib., S. 196):

in be-ne-di-cti-o-ne e-rit.

Die Anlage ist klar, Rezitation, der erste Akzent wird für eine initiale Bewegung genutzt, der zweite Akzent rezitiert auf *tuba*, wonach die Kadenz folgt, zunächst als eine Art Vorkadenz, mit deutlich betont, *lang*, erreichter Tonika, woran sich nochmals ein Abschnitt anfügt, der dieselbe Bewegung verkürzt und mit deutlicher Kadenzformel abschließt. Auch die abschnittsweise differenzierte Nutzung des Tons *b* ist bemerkenswert, weil typisch für Greg. Die „Lokalisierung“ des zu vertonenden Schlußtextes ist ebenfalls klar zu erkennen.

Um noch einen Einblick in die Parallele zu geben, sei noch der Versschluß des Grad. *Sederunt principes* zitiert:

AR

Greg

sal-vum me fac pro-ter mi-se-ri-cor-di-am tu-am.

AR

Greg

Geht man nach der Akzentbeachtung, muß man AR einer Falschbetonung zeihen, denn das eigentliche Initium, in AR vorbereitet durch einen Abstieg, der wieder notwendig ist durch die hohe Rezitation, beginnt zwar auf Akzent, der folgende Hochton nebst Melisma aber würde nach der angeführten a priori These *misericordiam* betonen müssen. Eine solche Vermutung wäre schon deshalb absurd, weil AR hier ein neumenweises Aufsteigen zum Höchstton kennt — der Unterschied zu Greg ergibt sich auch hier nur aus der Verschiedenheit der Rezitationstöne. Die jeweiligen *iubili* sind deutlich verschieden. AR kennt nicht die Wiederaufnahme des Melismas auf *tuam*, Greg kennt, bei seiner Betonung der Tonika nicht den tonräumlich umfänglichen Auf-

und Abstieg, *G e G*. Sollte man jetzt voraussetzen, daß Greg die „falsche“ Betonung einer Fassung wie AR wegedigiert hat, soll man meinen, daß der große Umfang des Schluß*iubilus* in AR sekundär die langweiligere Fassung von Greg interessanter gemacht hat? Offensichtlich reichen zu solchen Entscheidungen die Fakten (noch?) nicht aus. Verzichtet Greg bewußt auf einen solchen „Ausbruch“, um den Schlußsatz melodisch von den vorausgehenden Abschnitten im Sinne der syntaktischen Charakteristik und der Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen abzusetzen? Klar ist auch hier die Silbenverteilung — gegenüber dem vorher zitierten Text ist hier eine Silbe mehr zu bewältigen: Die beiden „lokalisierenden“ Akzentbeachtungen stehen hier zwei Silben auseinander — wie schön hätte man da doch *tuam enklitisch* deuten können.

Eine Textierung oder Syllabisierung nach diesem Schema wäre auch mit *et dixit mihi* möglich gewesen; warum tut dies der Adaptor dann aber nicht, um der *Enklise* willen, aber, warum schreibt er dann noch einen weiteren höheren Ton in die Formel? Und noch etwas fällt auf: Die Formel mit der ausgedehnten Rezitation auf *F* in *Discerne causam* beginnt nach Schluß der vorangehenden Passage auf *c*, wogegen *Priusquam* bereits mit der Kadenz des vorangehenden Abschnitts ziemlich lange um *F* herum verläuft, es handelt sich geradezu um eine volle Kadenz auf der Tonika.

Das tut auch *Convertere* oder *Discernere*, nur weist da der Schluß so viel mehr Silben auf, daß eine Anwendung von *Priusquam* ohne starke Verkürzung nicht möglich wäre. Allerdings weist *Convertere* wieder den Ton *d*, aber innerhalb eines größeren Melismas auf; der Komponist oder Adaptor hat also auch hier eine eigenständige Version der Formel gefunden, die nicht direkt mit der Gestalt in *Priusquam* zu vergleichen ist. Wie auch *Protector* zeigt, ist diese Version der Formel für Antepänultima Betonungen gedacht, also auf einen größeren Abstand zwischen der ersten und der zweiten Akzentstelle angelegt. Hier wird also der Akzent beachtet, sogar zwei Akzente haben ihren Platz in der Formel.

Wenn die gleiche Version der Formel, wie sie *Priusquam* verwendet, auch in *Bonum est confidere*, auftritt, wie gesagt auf die Wörter *in principibus*, die mit der normalen zweiakzentigen Formel nicht zu fassen wäre, so wird man nicht umhin können, verschiedene Sichtweisen der Formel feststellen zu müssen, nämlich eine Version, die den gesamten Aufstieg als initiale Wendung erlebt bis zum, rezitativisch gesehen klar akzentbeachtenden *d* aufsteigt. Denn, die normale Version vertont den letzten Akzent mit *acha ccc*, sieht also den Ton *c* als den Ausdruck des Akzents, sicher nicht die Wendung *acha* allein — dies ist eine typische Wendung zur Kennzeichnung der dann erreichten „Betonung“; und genau dies zeigt auch die rhythmische Überlieferung, deren übereinstimmende metrischen Angaben so lauten *āhcā*, „betont“ ist also der Tiefton. „Akzent“ ist also der so erreichte *strophicus* auf *c*. Dies alles kann man schön in *Discerne causam* sehen, wo ebenfalls, wie für die Normalform der Formel ein sehr langer Text den Schluß bildet, mit langer Rezitation auf der *finalis* — und das wird wohl auch der ästhetische Grund dafür sein, daß der Schluß des vorangehenden Abschnitts bereits deutlich in die *finalis* kadenziert: Die tonale Disposition der Abschnitte ist ein wesentlicher Formfaktor. *Priusquam* dagegen hat, wie auch *Bonum est* nur einen sehr kurzen Text, wenige Silben. Allerdings, die Anzahl von Schlußsilben, die auf die eigentliche Formel, nach der Rezitation fallen, ist im Grad. *Discerne* mit fünf Silben identisch, *-tem sanctum tuum*, und man hätte als weitere Parallele sogar in *tuum* ein Wort von

zweisilbige *Enklise* auch sehen, wenn es im vorangehenden Int. *De ventre matris* „betont“: *matris meae*, oder das Ganze auch noch auf dreisilbige Schlußwörter übertragen, weil es,

---

der Art von *mihi*. Mit dem Formalismus einer *Enklise* kommt man also nicht zum Verstehen, was der Komponist eigentlich anders macht — anders ist die Gesamtausdehnung des Abschnitts; der ist in *Priusquam* und anderen deutlich länger. Ob das ein ausreichender Grund für die Variante ist, kann nicht gesagt werden, zumal *Qui operatus* mit sechs Schlußsilben dann doch die Formel von *Priusquam* verwendet, allerdings mit einer Lage des vorletzten Akzents zu Anfang des Abschnitts, die die anderen nicht kennen.

Was macht der Komponist von *Priusquam*, wenn er *et dixit mihi* vertonen muß; er zerlegt sozusagen die Betonungsformel, indem er die ornamentale Umspielung, den ornamentalen ersten Ansatz zum Aufschwung auf den Akzent, auf die unakzentuierte Silbe *et dixit* setzt, um dann noch zu überbieten, statt des „erwarteten“ Hochttons *c* den Höchstton *d* zu bringen. Damit kann also von einer *enklitischen* Betonung von *dixit* offenbar gar nicht gesprochen werden. Was geschieht, ist also eine Verkürzung der Formel, zweifellos in Betracht der Kürze des Textes; diese Verkürzung geht so weit, daß die Wendung auf dem letzten Akzent auch noch auf zwei Silben verteilt und sogar noch verändert wird, eben durch den Höchstton — sozusagen statt des *strophicus*.

Offensichtlich ist die normale Version der Formel auf längere Texte ausgerichtet bzw. in dieser Weise bewußt. Der Komponist paßt sie sinnvoll der Kürze des Textes an, „verliert“ dabei den *oriscus*, den er durch den Höchstton — bzw. einen dazu führenden *pes* — ersetzt, also nicht nur Verkürzung, sondern auch eine gewisse Spannungssteigerung. Der Formalismus von Pfisterer wird dieser kompositorischen Leistung überhaupt nicht gerecht; eine gewisse Berücksichtigung der Ästhetik scheint nicht ganz überflüssig, zumal ja ihre Gründe objektiv erfaßbar sind — was sollte denn eigentlich hier eine *enklitische* Betonung leisten; irgendeinen Grund muß man für die betreffenden Veränderungen doch zu finden suchen. Und der „Ersatz“ von notwendiger Kürze durch Erweiterung des Ambitus ist so unverständlich auch nicht. Man sollte schon die Musik als solche auch einmal betrachten.

Es bleibt also eigentlich nur die Frage, warum der Komponist von *Protector* seinen letzten Akzent, der zudem noch Pänultimastellung hat, noch überbietet, indem er neben dem *strophicus* davon noch den Aufstieg zu *d* macht, obwohl der Text lang genug ist; allerdings, gegenüber *Discerne causam* hat man die Akzentfolge *servórum tuórum*, also zwei Silben zwischen den beiden beachteten Akzenten der Formel, da mag ein solcher Einfall seinen Sinn gehabt haben, nicht so sehr als Akzentbeachtung — was sollte das, wenn bereits *tuorum* den Hochtton erreicht —, sondern als Spiel mit den Möglichkeiten einer solchen Formel, hier der Steigerung im Ambitus. Auch diese Lösung ist ästhetisch sinnvoll. Auch hier erweist sich, daß eine Reduktion der Choralmelodik auch nur in Relation zu den Wortakzenten auf Akzentregeln der lateinischen Aussprache methodisch von vornherein unzulänglich, ja inadäquat ist. Auch hier kann man nicht einfach bestimmte Töne oder Varianten unbeachtet lassen, wie man eigentlich sofort nur aus dem Beispiel ersehen kann: Die Silbenzahl eines Textes scheint oft mehr Bedeutung zu haben als die Akzentfolge; die mit *Priusquam* identische Variante der Schlußformel im ebenfalls nur mit fünf Silben schließenden *Bonum est* zeigt, daß hier nur noch silbenzählend verteilt wird, will man nicht eine wie auch immer „enklitisch“ verursachte „Betonung“ *principibus* voraussetzen.

G: Priusquam  
et dixit mihi

G: Protector  
ser-vor-rum tu-o-rum

G: Discerne  
et ad-du-xe-runt in mon-tem sanc-tum tu-um

Wenn der von Pfisterer ebenfalls bemerkte Schluß des Grad. *Qui operatus est*, das nicht in allen *Sextuplex*-Hss. erscheint, mit sechs Silben nicht die übliche Version benutzt, sondern, übrigens nach vorangehendem Schluß auf *a*, die Wendung von *Priusquam* folgt, dann dürfte dies wieder gerade nicht am Schluß, d. h. seiner Akzentverteilung liegen, denn eine *Enklise* von *me manet* wird man nicht auch noch postulieren wollen (und eine Proklise liegt ersichtlich nicht vor), zumal auf *manet* deutlich der melodische Höhepunkt kommt, sondern der Anfang des Textes mit Akzent, *sémp(er) in me manet*: Dies war mit der zweigipfeligen Normalgestalt offenbar zu sehr in Widerspruch, so daß man eine neue Interpretation der Variante komponiert:

sem- per in me ma- net

Klar ist, daß die letzte Silbe durchgehend auf den Pressus *cca* fallen muß, das ist in Greg, im Gegensatz zu AR, ein klarer Schluß — woraus sich das Vorausgehende ergibt. Der Komponist oder Adaptor der kurzen Variante zählt die Silben von hinten oder beachtet den letzten, Pänultima-Akzent, was hier nicht zu unterscheiden ist, liest den Anfang als Initium, auf das eine rezitativische Erweiterung folgen kann, wonach die feste dreisilbige Schlußformel einsetzt; in diese war nichts mehr einzufügen; das war die silbenzählend angewandte Schlußformel, was auch die Parallele von *Bonum est confidere* klar belegt (das in allen *Sextuplex*-Hss. auftritt). Von irgendetwas *Enklischem* kann hier also nicht gesprochen werden, wohl aber von den Möglichkeiten kompositorischer Lösungen verschiedener Schlußsituationen, wenn sie nicht in das offenbar ursprüngliche Schema der Beachtung von zwei Akzenten, wie es in *Discerne* vorliegt, paßten. Dabei ist offensichtlich die Zahl der Silben und damit die Anzahl von Rezitationstönen vor Einsatz der normalen Schlußformel für deren Anwendung nicht irrelevant, sonst hätte *Priusquam* wie *Discerne* komponiert werden können. Auch die Anzahl von Rezitationstönen, die Länge des Textes nach Silbenzahl, scheint also ästhetisch nicht unbeachtlich gewesen zu sein. Übrigens kann man als ein weiteres hübsches Beispiel für eine initial ohne wesentliche Beachtung der Akzente aufsteigende Linie die Wendung auf *in laetitia cordis* im Int. *Populus* anführen, wo man nach der Differenzierung von Tonhöhen und Melismen zwar eine „Betonung“ auf *laetitia*,

wie ebenfalls bereits bemerkt ebenda „betont“: *sagittam electam?*

Die einfache Gleichsetzung von sprach(klang)licher Betonung und melodischer „Betonung“ überträgt Pfisterer auch auf Folgen von einsilbigen Wörtern, wenn er formuliert, daß dann *in der Regel eines der beiden den Akzent* habe, ib., S. 196; melodisch höhere und/oder melismatische Vertonungen sind demnach selbstverständlich *Akzente*, sprachliches und musikalisches Phänomen sind identisch, weshalb bei Widersprüchen zwar nicht in allen Fällen, wohl aber in — vielleicht — grammatisch bzw. sprachklanglich erklärbaren Sonderfällen auch nach entsprechenden Erklärungsmöglichkeiten gesucht wird. Daß dies die adäquate Methode sein sollte, und nicht die Klassifizierung zunächst von „falschen“ melodischen „Betonungen“ überhaupt, erscheint eigentlich recht fragwürdig, wie alle a priori, nicht aus den Quellen selbst gewonnenen Fragestellungen. Man könnte z. B. eine Statistik beachteter gegenüber unbeachteter Akzente aufstellen.

Die Grundfrage, wie eigentlich die Relation der genannten, in der Tat nicht selten, nicht aber ausschließlich, sprachlichen Akzenten entsprechenden melischen Merkmale zur Funktion, zum Sinn oder sonst etwas des sprachlichen Akzents, zu bestimmen ist, wäre vielleicht methodisch auch noch zu untersuchen, ja sogar die Frage zu stellen, ob, wieweit und wann Wortgrenzen eine Rolle bei Formelkomposition und überhaupt spielen und nicht nur Silben und partiell auch Betonungen, deren musikalische Funktion in vielen Formeln zunächst nichts anderes als die Angabe der Stelle des Anfangens oder Anbringens einer solchen Formel ist — sprachlich allerdings ist der Akzent, ob *logisch* oder *rhythmisch* Kennzeichen der Worteinheit; wie man sofort sieht, paßt das nicht von vornherein und trivial mit der melodischen „Betonung“ zusammen — die abstrakte Definition der Natur des Akzents durch die lateinische Grammatik übernimmt die griechische Vorgabe, die für die lateinische Aussprache nicht zutrifft, daß aber die Akzente nicht *logisch* im genannten Sinne sind, gilt auch für Latein. Die grammatische Definition der Natur des Akzents ist, außerhalb der Passagen, die den Druckakzent behandeln, rein melisch; sollten die Komponisten des Chorals das nicht gewußt haben können, vor allem die fränkischen?

Sucht man z. B. nach dem Sinn von melodischen Betonungen, so wird man etwa den Anfang des Int. *Ad Te levavi* als merkwürdig empfinden müssen: *Ad* ist (nach dieser Identifizierung) „betont“, nicht *te* (man wird hier hoffentlich nicht auch noch irgendeine *Enklise* erfinden wollen), obwohl mit *levavi* nach *te* noch eine unbetonte Silbe folgt. Bei *in te confido* dagegen liegt *te* höher; bei *qui te expectant*, das übrigens in St. Gallen als Synalöphe vertont ist, schließlich kann man wohl einen Akzent auf *te* sehen — ein Son-

---

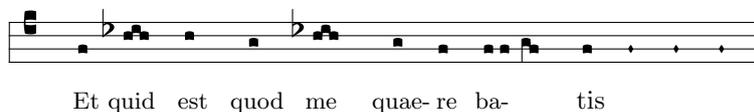
jedoch eine viel stärker ausgeprägte auf *laetitia* finden kann (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 267).

Beachten kann man auch, daß Greg in diesem Int. nicht nur, wie so oft, mit initial aufsteigender Wendung beginnt, wogegen AR sofort mit der *tuba d* beginnt, sondern auch, daß nur Greg daraus eine musikalische „Assonanz“ macht, *Populus Sion* entspricht, modulo verschiedener Akzentlage, genau *et auditam faciet*. Auch diese, textlich nicht veranlaßte „Symmetrie“ erschwert die These, daß, angeblich, AR direkt aus Greg entstanden sein solle, wie auch immer man sich das vorstellen soll.

derfall der Verschleifung —, aber *expéctant* übertrifft diesen Aufschwung noch deutlich. Daß dem Komponisten nicht schon zu Anfang klar gewesen sein sollte, daß *Te* wichtiger ist als *ad* (und eigentlich auch als *levavi*), dürfte kaum bestreitbar sein. Natürlich kann man sich hier der Möglichkeiten des deutschen, *logischen* Akzents bedienen, um eine besondere Inbrunst bei *ZUUUU Dir* hineinzulesen, das wäre dann auch bei *in te confido* zu erwarten. *IIIIIN Dich vertraue ich.*

Die Probleme, in die man gelangt, wenn man die gewohnte deutsche Akzentverwendung als Faktor der sprachklanglichen Verwirklichung der Kundgabeebene — Kundgabe der emotionalen Einstellung zum Gesagten — unreflektiert anwendet, sind erkennbar genug, um hier eine gewisse Vorsicht oder Skepsis begründen zu können: Lateinisch muß eine solche Akzentfunktion nicht gewesen sein. Man wird also eher von rein musikalischen Bedürfnissen ausgehen müssen.

Was soll man etwa machen, wenn man drei Einsilbler hintereinander vertonen soll, und dann, in Com. *Jerusalem* die „Betonungsfolge“ *et sta in excelso* findet — die Antwort wird auf die übergeordnete melodische Linie verweisen müssen, die Rezitation auf *G* und Kadenz nach *D* gestaltet, dann aber die Rezitation musikalisiert und ästhetisch nicht unpassend den Höhepunkt etwa auf die Mitte setzt. Fünf Einsilbler findet man in Com. *Fili, quid* auf *et quid est quod me quaerebatis*, wobei eine Motivwiederholung stattfindet, die auch noch auf *pater tuus* davor zurückgeht, jedenfalls so große Ähnlichkeit aufweist, daß hier keine Frage einer Relation bestehen kann. Hier wird der Akzent durchaus sinnvoll beachtet:



Von einer *logischen* Betonung könnte man hier sprechen wollen — *Und WAAAS ist (es), was IIIICH ihr fragt*<sup>193</sup> —, andererseits ist die motivische Gestaltung, hier geradezu eine *ouvert – clos* Situation, so klar, daß man dieser den Sinn der Passage geben möchte: Die Akzentfolge wird genutzt, um eine solche melodische Gestaltung zu formulieren. Wäre das nicht auch eine mögliche Deutung<sup>194</sup>? Eine Beachtung des Akzents als jeweils potentieller Formfaktor, scheint nicht ganz abwegig zu sein. Sind hier die Akzente „korrekt“ beachtet, so würde man wohl in *in te confidit* im Grad. *Miserere mei* von Ak-

<sup>193</sup>Man beachte allerdings, daß eine andere „Betonungs“lage, etwa *Und was IIIST (es), WAAAS mich ihr fragt*, sich ebenfalls gut begründen ließe, die Kundgabeebene ist nicht eindeutig.

<sup>194</sup>Hübsche Parallelen findet man auch im Off. *Exaudi* in V. 2 z. B. auf *et extendes manum* und davor auf *Ego autem*, wo man doch tatsächlich die „Betonung“ *Ego autem* finden kann; auch der Deutungsweise von Pfisterer wohl begründet dadurch, daß danach das Monosyllabon *ad* steht — leider geht das aber so doch nicht, denn die angesprochene „motivische Arbeit“ wird hier noch fortgesetzt. Der Komponist muß also *autem* betont haben — oder sollte man doch mit der Verwendung dieses Begriffes etwas vorsichtiger sein?

zentbeachtung nur bei Nichtbeachtung des musikalischen Sinnes sprechen wollen, hat man doch eine Folge, die *in me confidit* „betonen“ würde; gemeint ist aber eine Kadenz, die in stufenweise absteigenden Teilen, mit „Gegenbewegung“, gestaltet ist; die melodische Linie ist hier dominant.

Angesichts der Gregorianischen Melodik erscheint die Bemerkung von Pfisterer, ib., S. 196, *Stehen zwei Monosyllaba hintereinander, dann trägt in der Regel eines der beiden den Akzent. ...*, bemerkenswert: In der Regel, ausgenommen z. B. im reinen Rezitativ bzw. den entsprechenden Passagen, wechseln im Choral höhere und tiefere Töne, syllabische und melismatische, bzw. Verbindungen aus beiden Merkmalen, gerne miteinander ab. Daraus folgt zwangsläufig, daß aufeinanderfolgende silbische Elemente auch diesem Wechsel unterworfen sind. Man wird also erwarten dürfen, daß in einer Folge von Einsilblern deren zugeordnete melodische Einheiten, *syllabae* in der Terminologie Guidos, sich durch Tonlage und Melismatik unterscheiden. Ob es sich damit jedesmal um *Akzente* handelt, d. h. ob man jede höhere Lage bzw. jede stärkere Melismatik als Ausdruck einer musikalisch so beabsichtigten Betonung ansehen muß, das sollte man zunächst grundsätzlich untersuchen — und beachten, daß Komponisten, für die rezitativische Passagen auch in musikalisch aufwendigen Gattungen nicht perhorresziert sind, sich einer gewissen Geistespaltung bedienen müßten, wollten sie solche Prinzipien, wie sie Pfisterer behauptet, befolgen: Einmal wird der Akzent überhaupt nicht beachtet, dann wird gegen ihn verstoßen und schließlich wird er beachtet bzw. genutzt; was sollte das für ein Prinzip sein? Ein uneinheitliches Prinzip?

Im Off. *Eripe me* findet man eine Schlußbildung auf *in me*, worin auf *me* ein melismatisch wie ambitusmäßig umfangreiches Interpunktionsmelisma zu finden ist; danach folgt eine initiale Wendung auf *libera*. Soll man hier von *Akzent* sprechen, oder liegt eine entsprechende Verteilung der silbischen Ereignisse vor: Zu beachten ist, daß das Ereignis *Melisma* seinen Sinn daraus erhält, daß hier einer Silbe viele Töne zugeordnet sind; dies dürfte eine wesentliche Funktion der Melismatik sein, sie wirkt nur in entsprechender Verteilung; die silbische Einheit stellt einen wesentlichen Gliederungsfaktor dar — so gleichgültig von der melodischen Linie es eigentlich scheinen könnte, ob diese auf viele oder wenige Silben verteilt zu hören ist. Hier liegt ein Effekt vor, der an sich zu beachten ist.

Im Tract. *Deus, Deus meus* findet man im 3. Vers auf *et non* zwei Melismen auf den beiden *Monosyllaba*, die auch noch beide den gleichen Hochton besitzen, nur daß die erste Silbe initial, die zweite eher verharrend vom Tonraum Gebrauch macht — ersichtlich ist die Frage nach *Akzent* hier abwegig. Dies gilt auch im Off. *Benedictus es* auf *et non*, wo eben eine typisch initiale Wendung auf die zwei Silben, nach Kadenz, verteilt ist. Vergleichbar erscheint in der Com. *Dum venerit*, wenn nach Kadenz auf Tonika die Wendung *et de iudicio* als partieller initialer Aufstieg, im Ganzen aber als Abstieg, als Kadenz gestaltet ist, so daß ein *torculus* auf *et de* nicht als *Akzent*, sondern als musikalisch notwendige Nutzung der silbischen Gegebenheiten erscheint: Ein Abstieg wird umfangreich, wenn er von hoch oben beginnt, dazu ist, wie im Gregorianischen Stil nicht selten, eine

gewisse, musikalische Heraushebung dieses hohen Ausgangstons nicht so uneben. Daß man jedoch den Komponisten als Deklamator im Sinne *und VOOOM Urteil* sehen sollte, erscheint absonderlich.

Vielleicht sollte man also Pfisterers Wort *Akzent* in Bezug auf die choralische Musik rein musikalisch interpretieren, womit seine zitierte Formulierung zur Erkenntnis einer choralischen Selbstverständlichkeit wird. Erscheint dann doch wieder die Identifikation mit dem sprachklanglichen Wortakzent, die einfache Heranziehung grammatischer Begriffe, wie schon in der Übertragung des Begriffes *enklitisch*, so ergeben sich daraus Verständnisprobleme. Wieder scheint eine vorgängige Bewertung der Verwendung des Wortes *Betonung* oder *Akzent* in Sprache und Chormelodie und ihrer Relation methodisch nicht ohne Nutzen zu sein.

Pfisterer, findet, weiterhin, *ib.*, S. 196, daß auch eine Folge von zwei einsilbigen Wörtern *enklitisch* behandelt werden kann, ein grammatisch gesehen geradezu unerhörter Vorgang, die Musik soll also sozusagen hypergrammatisch vorgehen; mit einem *Akzent* kann das dann aber nichts zu tun haben, die — angeblich — vom Komponisten oder Adaptor gemeinte „Betonung“verschiebung von *respice in me* auf *respicé in me* — wer sollte je so seltsam deklamiert haben? — jedenfalls ist mit Kategorien des *logischen* Akzents nicht zu fassen, weist aber auch musikalisch solche Merkwürdigkeiten auf, daß man solche Parallelisierungen nicht einmal mehr rein formalistisch als sinnvoll ansehen kann. Der grundsätzliche Unterschied des sprachklanglichen Phänomens der Zusammenziehung von zwei Wörtern zu einem „neuen“ Wort, eher zu einer wortartigen Einheit mit nur einem Akzent, zu der angeblichen auch musikalischen „Enklise“ kann kaum deutlicher gemacht werden als durch das Beispiel des Binnenschlusses im letzten Vers des Off. *Domine fac mecum*:

The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are: C4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), B5 (quarter), A5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics 'cir-cum-de-de-runt me' are written below the staff, with 'runt' and 'me' aligned with the melisma.

Was in AR so lautet — ebenfalls mit chimärischer *Enklise* von *me* auf *-runt*? Der Komponist von AR war nur erschrocken über so etwas, sodaß er noch ein kleineres Melisma auf die *enklisierte* Silbe — ausgerechnet — *me* gesetzt hat:

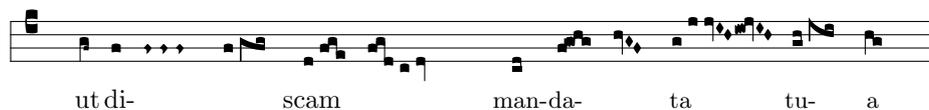
The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are: C4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), B5 (quarter), A5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics 'cir-cum-de-de-runt me' are written below the staff, with 'me' aligned with a small melisma.

Die sukzessive Steigerung, in Greg, sowohl der Melismatik als auch des Ambitus, der Lage, läßt hier von einer Parallele zur sprachklanglichen *Enklise* nicht sprechen, zumal der Akzent beachtet wird, mit ihm beginnt der schnellere Aufstieg und die ausgedehntere Melismatik. Soll man übrigens die musikalische aufwendigere Fassung, hier Greg, als sekundäre Ornamentierung einer AR nächstehenden Vorgabe bewerten? Das ist eine

rhetorische Frage!

Auch hier erscheint eine vorgängige Klärung der verwendeten Begriffe nicht ganz überflüssig, denn auch damit wäre ein Fehler zu vermeiden: Man behauptet eine *Enklise*, d. h. die Zusammenfassung von, hier nun drei, Wörtern zu einer neuen Einheit, einer Einheit, die wie normale Wörter nur (noch) einen Eigenakzent besitzt, ohne daß daraus auch nur irgendein logischer Sinn, z. B. der Betonung eines Wortes abzuleiten sein kann. Einesteils liest man jede Hochlage, jedes Melisma als *Akzent*, andererseits muß man daraus dann eine völlige Irrelevanz des Wortakzents erschließen: Wenn der eigentliche Akzent, zudem noch gegen jede Regel der Sprache (und der Grammatik) aus welchen Gründen auch immer verschoben wird, dann kann der Wortakzent musikalisch keine unbedingte Funktion haben.

Was die von Pfisterer angeführten weiteren Beispiele anbelangt, so findet man etwa im Off. *Levabo*, das immerhin in fünf it Sextuplex-Hss. überliefert wird, die aufregende „Betonung“ *mandata tua* — wenn man die höhere Tonlage sowie das längere Melisma als „Betonung“ oder *Akzent* im Sinne von Pfisterer verstehen will (unterhaltsamerweise setzt Metz die drei Neumen (hier als Gruppen verstanden) über den Silben *tua* auf das Wort *Domine*, womit zwangsläufig die „Betonung“ *Domine* herauskommen würde; von *Enklise* der Silbe *-ne* auf *Domini-* wird wohl niemand sprechen wollen; ein weiterer Hinweis darauf, daß der Akzent keine sozusagen zwangsläufige Rolle spielt):



Was eigentlich geschieht, ist klar: Ein Aufstieg bzw. der letzte Aufstieg als Ende des Refrains, sowohl hinsichtlich der tonräumlichen als auch der melismatischen Dynamik — wenn man die St. Gallische Notation beachten will, sieht man, daß der erste Ton der Silbe *mandata* lang ist, woraus folgt, daß dies der Schlußton ist, was folgt, ist ein rein musikalisches Melisma, das mit Akzenten nichts zu tun haben kann — wie eingeschränkt wären auch die Komponisten, wenn die Akzentbeachtung unabdingbarer Zwang gewesen wäre, Hilfskonstruktionen, um die Gegenbeispiele doch noch „ausräumen“ zu können, sind da höchst unangebracht. Hierin ist auch AR parallel:



Von einer Funktion der klar gegliedert in aufeinander bezogenen melodischen *syllabae* verlaufenden Melodie hinsichtlich Akzent Ausdruck kann ebensowenig gesprochen werden wie bei der vergleichbaren Melodik kurz davor auf *intellectum*, wo „betonungsmäßig“ der Komponist eben *intellectum* „betont“ haben müßte.

Natürlich kann man einwenden, daß die melodische Gesamtlinie hier in starkem Auf-

stieg, vom *C* aus, also eine Oktav die Akzente sozusagen außer Kraft setzen muß — genau das ist aber das Problem; denn wenn eine solche „Nichtbeachtung“ überhaupt möglich ist, dann muß sich schließlich jede „falsche“ Akzentuierung der Frage nach übergeordneter Linie stellen, grundsätzlich muß nach der Verbindlichkeit einer jedes höhere Melisma bzw. jede höhere Lage als *Akzent* oder *Betonung* wertenden Interpretation der Choralmelodik gefragt werden.

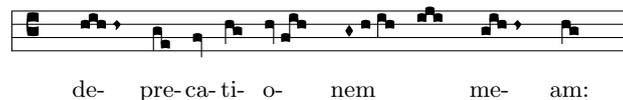
Soll man im Off. *Miserere mihi* tatsächlich die Melodieführung auf *misericordiam tuam* als, vielleicht noch mit *Nebenakzent* arbeitende *Enklise* des abschließenden zweiseilbigen Wortes, immerhin ein Personalpronomen, interpretieren, nur weil der tonräumliche und melismatische Höhepunkt der Linie auf *misericordiam* zu finden ist?

Betrachtet man so das Beispiel, das Pfisterer, *ib.*, S. 196, aus dem Offertorienrepertoire anführt, *intendé in me* aus dem Off. *Exaudi Deus* — es „müssen“ also alle Bildungen, in denen vor dem Schluß der Höhepunkt erreicht wird, „falsche“ „Betonungen“ sein; deren „Falschheit auszuräumen dann die seltsame Vorstellung einer *Enklise*, hier wohl von *me* auf *in* und von da wieder auf die Schlußsilbe *intende*, eine doch erkennbar absonderliche „Erklärung“, zumal wenn man beachtet, daß beim Schluß des Kehrverses, *exaudi me* nicht *enkliniert* wird, vielleicht weil es sich hier um eine deutlich „motivische“ Stelle handelt, in der *exaudi* „betont“ wird, obwohl gerade da das Schlußwort *me* mit einem einzigen Ton nach *torculus* sehr stiefmütterlich behandelt wird — weil die Kadenz eben so komponiert wird:



so wird man zunächst ein zweiteiliges Initium feststellen können, dem, auffällig abrupt, die Kadenz folgt, nämlich mit Quartsprung nach <sup>195</sup>. Wie auch die rhythmischen Angaben belegen, wird der Schluß des Aufstiegs, *cd*, „lang“ vorgetragen, also — musikalisch! — betont bzw. herausgehoben. Aufstieg über die *tuba* hinaus ist hier der musikalische

<sup>195</sup>Auch davor begegnet eine „Betonung“:



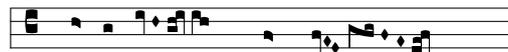
Man wird doch nicht annehmen wollen, daß der Komponist dieser Stelle *deprecationem* „betont“ hätte und so zu seiner Melodiebewegung gekommen sei.

AR singt hier fast identisch „falsch“ betonend:



Effekt — man beachte die anfängliche Vermeidung von *c* —, woran sich ebenso effektiv der Sprung auf die Tonika anschließt; und die alleinstehende *virga* auf *G*, rhythmisch natürlich „lang“, macht diese dramatische Gegenüberstellung von Hochtönen und Tonika besonders deutlich. Dabei ist auch zu beachten der Einsatz des Tons *b*, womit natürlich die ornamentale — kurz bis auf Superton und Tonika — Umspielung des Schlußtons, der Subton, *Fba*, deutlich abgesetzt wird; übrigens vielleicht ein essentieller Einsatz der (erlaubten, also bewahrten) Chromatik<sup>196</sup>.

Das Ganze wird prinzipiell auch wieder aufgenommen, nämlich im Jubilus, *dcdccG*. Zum Aufbau dieses Effekts benötigt der Komponist einige silbische Elementarereignisse: Tonika an sich, initialer Anfang, und Höhepunkt, Überleitung zur Tonika, Umspielung der Tonika. Daß er hier wirklich an eine falsche „Betonung“ als Folge einer wie auch immer *enklitischen* Anbindung der beiden Einsilbler *in me* gedacht haben sollte, oder daß in ihm die Idee zu einer solchen Melodieführung nur durch den Umstand verursacht worden sei, daß eben eine Folge von Einsilblern den Schluß bildet, ist in Hinblick auf die anderen genannten Beispiele nicht wahrscheinlich: Einmal gibt es zuviele Beispiele vergleichbarer „Mißachtung“ des Wortakzents, der außerdem ja beachtet wird, zum anderen aber ist nicht zu erkennen, daß eines der beiden Schlußwörter irgendwie an das vorausgehende Wort angebunden sein könnte, also eine „enklitische“ Akzentverschiebung angenommen



in-ten-de                      in me

Auffällig ist hier zu Anfang, daß die Melodielinie zwischen AR und Greg ab *deprecationem* um einen Ton verschoben erscheint; mit *deprecationem* kommen beide aber wieder zusammen. Als auffälligen Unterschied in diesem Anfang kann man den Terz- und anschließenden Quartsprung in Greg sehen, der in AR nicht etwa skalisch ausgefüllt wird, sondern nicht auftritt: Offensichtlich ist das eine Besonderheit von Greg, eine markante Gestaltung deren „Nichtübernahme“ durch AR die betreffende These nicht wahrscheinlicher macht.

Beim zweiten Abschnitt fällt nicht nur auf, daß Greg ein größeres Melisma aufweist, sondern auch, daß nur Greg einen initialen Aufstieg singt, dieser Unterschied zu AR ist typisch, vielleicht von neuem tonalem Denken geprägt. Trivial dürfte auch der Unterschied auf *intende* nicht sein, wo AR doch wesentlich weniger markant erscheint. Man wird auch nicht sagen können, daß der „Verzicht“ von AR auf die Bezeichnung des Tons *b* auf *in me* ein Zeichen der Abstammung AR von Greg sein muß; auch fällt auf, daß Greg den Tonika deutlich hervorhebt, z. B. in der ersten Note von *in me*: Wie schon öfter angedeutet, sind selbst bei derart nahestehenden Varianten nicht nur triviale, „läßliche“ Unterschiede zu erkennen. Man muß allerdings bereit sein, auch Unterschiede „im Kleinen“ nicht — vor allem zur Arbeitserleichterung — als irrelevant anzusehen.

<sup>196</sup>Im letzten, 2. Vers des Off. *Laetentur* findet man geradezu in motivischer Korrespondenz direkt nacheinander die Verwendung von *b-molle* und dann *b-durum*. Wenn es so etwas gibt, dann kann es auch anderswo vorgekommen sein — wer weiß, wieviel davon durch die Rationalisierung verschwunden sein könnte.

werden müßte oder dürfte. Wenn man unbedingt eine Regel heranziehen will, dann gibt es das Prinzip der Silbenzählung, weniger leicht verständlich bei adaptiven, vielleicht improvisatorisch, wie auch immer zu verstehen, angewandten Formeln, aber eben doch nicht ohne Beispiele.

In dem von Pfisterer angegebenen Introitus *Exaudi Deus orationem* scheint nun aber tatsächlich ein Beispiel dafür vorzuliegen, daß eine Akzentbeachtung, wie sie in musikalisch aufwendigeren Kontext vorkommen könnte, auf eine sprachlich falsche Silbe fällt<sup>197</sup> — nur *me* als Abschluß notwendig in tiefer Lage der Tonika ist recht aufwendig, auf kei-

<sup>197</sup> „Falsche Betonungen“ im Int. *Gaudete in Domino* Eine Passage aus dem Int. *Gaudete in Domino* kann zeigen, wie sehr Schlußbildungen auch von Introitusmelodien sozusagen über den Akzent hinweggehen können; der Vergleich mit AR zeigt zusätzlich, daß es sich hier um eine Besonderheit von Greg handelt:

AR  
Greg  
Do-mi- nus pro- pe est

AR  
Greg  
tis  
ni- hil sol- li- ci- ti si- tis:

AR  
Greg  
sed in o- mni

Gemeint ist in beiden Fassungen eine Bogenform, die vor dem Höhepunkt eine Mittelkadenz singt: In Greg steigt dabei die Melodie neumenweise an, bis erst am Schluß der erste Hochtton, *b*, erreicht wird; eine tonräumliche Disposition, die dazu führt, daß „akzentuierend“ gelesen der Komponist doch tatsächlich *Dominus prope est* „betont“ haben müßte, dabei ist klar, daß *est* nicht *enklitisch* gemeint sein kann, denn es repetiert ja den bisherigen Höchstton. Im Vergleich zu AR wird noch deutlicher, was Greg meint: Man könnte fragen, ob AR korrekt „betont“, wenn

*Dominus* so melismatisch gesetzt wird, zudem in hoher Lage; korrekt „betont“ AR aber *prope*, weil da der Aufstieg zum bisherigen Höchstton eben schon auf die betonte Silbe erfolgt, *prope* leitet dann die Kadenz ein, die mit dem Schlußton *a* auf *est* erreicht ist. Sollte Greg hier wirklich eine absurde, sprachklanglich ausgeschlossene „Betonung“ durchgeführt haben, die AR, angeblicher direkter Erbe von Greg, dann korrigiert habe — wohl weil AR das Prinzip der *Enklise* nicht (mehr) verstanden hat, obwohl hinsichtlich Bildung in Lateinischer Sprache die fränkischen *cantores* höher standen (in den jeweiligen Spitzen) als die in Rom, und obwohl eine solche *Enklise* nicht nachweisbar ist (*propeest* hätte dagegen zu einer Verschmelzung führen können, nichts davon begegnet aber)? Wer solche Merkwürdigkeiten nicht behaupten will, muß feststellen, daß in Greg die melodische Kontur konsequent, und d. h. über die Akzentbeachtung hinweg gestaltet ist: Der Höchstton wird zum Schluß erreicht, der Aufstieg ist damit konsequent auf den Höhepunkt zum Schluß ausgerichtet, ein für Greg typisches Stilmerkmal.

Dies gilt auch für den zweiten Teil, in dem der Abstieg gestaltet ist, Höchstton ist *c* ganz zu Anfang — daß diese Art von „Betonung“ auf einen nihilistischen Komponisten verweisen könnte, wird man wohl nicht schließen wollen, die Vorgabe beider Fassungen setzt diesen Höchstton musikalisch als Ereignis herausgehoben nur einmal. Unterschiedlich ist der Abstieg, die Kadenzbewegung, die in Greg kontrastreich bereits in der ersten Neumengruppe erreicht wird (als Liqueszenz), der Ton *F* ist das Ziel. AR kennt auch den Abstieg, aber weniger deutlich, nur bis *G*, woran sich eine Rezitation anschließt, bis auf *-tis* die Floskel wiederholt wird, d. h. es handelt sich um eine Rezitation auf *a* mit einer Art Einleitung und Schluß; der zweite Höchstton *b/h* wird dabei viermal erreicht. Von Interesse ist die Weiterführung: Die angesprochene Floskel des *Porrectus subbipunctatus aGbaG* wird verändert zu *aGaGF*. Greg dagegen nutzt den Akzent zur Bildung eines neuen Aufstiegs und erreicht als Höchstton *b*, was dazu führt, daß der Komponist in Greg *nihil solli-citi sitis* „betont“ haben müßte, dann müßte also wieder *sitis enklitisch* seinen Akzent auf die vorangehende Silbe geworfen haben, was ausweislich des Melismas auf *sitis* eine absurde Behauptung wäre.

Greg verwendet hier die für Greg typische stilistische Regel, daß ein Abstieg wirkungsvoller ist, wenn ihm eine „Gegenbewegung“ vorausgeht. Diese Gegenbewegung wird auf die drittletzte Silbe gesetzt, wie dies oft genug zu finden ist; hier hat der Komponist so entschieden, daß er die eigentliche Kadenz auf die letzten zwei Silben setzt. Der erste Abstieg *nihil sol-* geschieht schneller, der zweite, *liciti sitis* hat mehr Silben zu „bewältigen“; wird durch die „Gegenbewegung“ aber auch besonders effektiv.

Man kann übrigens den Schluß auf *sitis* in Greg nicht als Verstoß gegen eine gemeinte Kadenz auf *F* bewerten, sondern ebenfalls als eine Art minimaler „Gegenbewegung“ vor dem nur in Greg so dramatisch gestalteten tiefen Anfang des folgenden Abschnitts, der deshalb noch zitiert wurde: Nur Greg nutzt den Subton der Tonika (und das sollte AR bei, angeblich direkter Abstammung von Greg als, angeblicher, Urform nicht übernommen haben, vielleicht wieder, weil die Ambitus der feinen Römischen Kehlen nicht so tief reichten wie die barbarischen „Saufgurgeln“ im musikalischen Weltbild des Diakons? wenn man derartigen Unfug nicht zum methodischen a priori Prinzip machen will, muß man vielleicht doch auf solche genetischen Thesen verzichten). Der ästhetisch sinnvolle<sup>198</sup> — Aufstieg der Melodie vor ihrem Abstieg, also die hier so genannte

nen Fall *enklitisch* vertont, so daß also nur *in* den Akzent auf *intende* zurückgeworfen haben müßte, und das auch noch, obwohl *in*, wie zu erwarten, durch Liqueszenz an *me* angebunden ist, ein etwas merkwürdiges „Verhalten“ des Komponisten<sup>199</sup>:



Allerdings findet auch diese Besonderheit in Zusammenhang mit einer Schlußwendung statt. Der Verlauf, Rezitation auf *a* — wo notwendig Liqueszenz, Vorbereitung durch (hier liqueszent diminutive *flexa*), Akzent mit Quilisma, Zurückkommen auf Rezitationston und Kadenz; übrigens geradezu als Reim auf den Schluß des vorangehenden Abschnitts in entsprechender Veränderung. Nach Pfisterer ist diese „falsche“ „Akzentuierung“ Ergebnis der abschließenden Folge von zwei Einsilblern, von denen der letzte allerdings, notwendig in der Lage der Tonika nicht gerade „unbetont“ erscheint, als *enklisierender* Abwerfer seines Akzents kann *me* nicht interpretiert werden, so daß nur das Zurückwerfen des Akzents von *in* auf *intende* zur Erklärung bleibt — allerdings wäre hier noch eine Verschmelzung mit einiger Mühe denkbar, *intendein*; gerade das aber geschieht nicht, *in* hat seine vollgültige, melodisch notwendige, wohl diminutive Liqueszenz, sie leitet über zur Kadenzlage. Fragen muß man allerdings, wie es denn möglich sein könnte, daß ausgerechnet *in* seinen Akzent irgendwo zurückwerfen kann, so „betont“ muß das Wort nicht sein; „grammatisch“ oder sprachklanglich spricht nichts für die These einer *enklitischen* Akzentverschiebung oder Akzentverstärkung. Beachtenswert ist übrigens auch, daß die Bewegung des „Akzents“ den Rezitationston ausläßt, melisch also diesen Ton zum Ziel macht.

Es bleibt also die Frage, was das Ganze eigentlich bedeuten könnte; sprachklanglich wäre eine solche Akzentverschiebung absurd, zumal, wie gesagt, von einer Anbindung etwa von *in* an das vorangehende Wort nicht gesprochen werden kann, eher wäre da schon eine proklitische Bindung an das inhaltlich auch nicht unwichtige *me*. Sprachklanglich ist die Erscheinung also nicht zu erklären, musikalisch erscheint aber eine Betonung von *intende* auch nicht erklärbar, so daß man eigentlich wohl doch auf musikalische Gründe

---

„Gegenbewegung“, hat ihren rein kompositorischen Sinn (und benötigt keine antigrammatischen Neuerfindungen zu ihrer „Erklärung“).

<sup>199</sup>Der Int. *Circumdederunt me* müßte dann besondere Erweiterungen der *enklitischen* These beinhalten: *et* wirft seinen Akzent über die Satzgrenze hinaus zurück auf *Dominum*, und *Dominum* wirft seinen Akzent zurück auf *invocavi* — oder man verzichtet lieber auf derartig unbegründete „Thesen“, die natürlich ein Hilfsmittel sind, wenn man von Musik nichts versteht:



rekurrieren muß; findet man aber eine solche Ursache, ist wieder zu fragen, was denn das mit der Art der Wortfolge zu tun haben kann. In Hinblick auf die Einfachheit des Rezitativs, wenn es denn ein solches ist, erscheint auch die Aufwendigkeit des Akzents etwas auffällig — wenn man die Wendung auf *intende* irgendwie als *Akzent* sehen will. Klar wird, daß der Komponist hier die Kadenzwendung musikalisch aufwendiger gestalten wollte, gleichsam in Reminiszenz an den vorangegangenen Abschnitt, also das Prinzip der „Gegenbewegung“ angewandt hat, das vor Abstiegen häufig genug einen Aufstieg setzt, und für diesen ist nicht *h*, sondern *c* die Grenze (wenn nicht ein noch höherer Ton, was hier aber nicht möglich war). Es bleibt also höchstens die Frage, warum der Komponist seine „Betonung“, also die Bewegung nach oben, nicht „korrekt“ auf den Wortakzent setzt — die Antwort ergibt sich daraus, daß das zu früh gewesen wäre, der Abstieg in drei Silben wäre für diesen „Zwischensatz zu aufwendig gewesen, zumal ja *me* ein Melisma erhält.

Unterhaltsam in diesem Zusammenhang sind auch die Vertonungen des Wortes *alleluia*, das im Int. *Venite benedicti* den Komponisten *alleluia*, *alleluia* und wieder *alleluia* „betonen“ läßt, im letzten Ruf besonders auffällig durch die Art der Kadenzbildung, der auch noch „falsche“ Akzent wird zum Kadenzabstieg genutzt, *d – G*, wodurch wie oft genug die Lage der Tonika zwei Silben benötigt. Was soll man tun, wenn im Int. *Christus resurgens* die nicht ganz unwichtige Textstelle *mors illi ultra non dominabitur*, „betont“ wird, als festzustellen, daß die Komponisten sich oft genug nicht nach dem Wortakzent, sondern nach der Silbenzahl und nach der ästhetischen Sinnhaftigkeit richten — in diesem Beispiel liegt die akzenttragende Silbe melodisch auf Tiefstton gegenüber den anderen Silben des Wortes. Im Int. *Cantate Dominus* müßte man die übliche „Vorbereitung“ eines Aufstiegs auf Akzent als „Betonung“ so lesen: *Cantate Domino*, was durch „Reim“ (nur in Greg!) auf *fecit Dominus*, noch wiederholt wird. Im Int. *Deus in adiutorium* „betont“ der Komponist *Domine ad adiuvandum me festina* — natürlich fordert die Kadenz, der Fall um eine Quart die „Betonung“ *festina*, die Kadenzlage benötigt zwei Silben. Sollte man wirklich im Int. *Omnia, quae fecisti* eine kompositorisch gewollte „Betonung“ *non obediimus*, oder gar *nomini tuo* vermuten, nur weil der Komponist hier genau wie an den anderen zitierten Stellen die Kadenz auf zwei Silben nach „Gegenbewegung“ setzt (zu einer weiteren „falschen“ Betonung s. u.)?

AR

et

Greg

sed da glo- ri- am

The image shows two musical staves, labeled 'AR' and 'Greg', with the text 'no-mi-ni tu-o,' written below them. The AR staff features a high, sustained melisma on the word 'da' (represented by a large square), while the Greg staff shows a more varied, lower melisma on 'da' (represented by a smaller square). The text is written as 'no-mi-ni tu-o,' with hyphens under the syllables.

Soviele „ausdrucksstarke“ „Betonungen“ findet man hier: *Da* durch ein großes Melisma ausgezeichnet, das den absoluten Höchstton singt, der sonst nur noch bei *Domine in vero* auftritt, *gloria* wird betont wie vorher nur *quia*. Betrachtet man AR, so fällt auf, daß *sed da* wie *gloriam* „betonungs“mäÙig vergleichbar vertont sind, also in der gemeinsamen Vorgabe ein so hochführendes „Sondermelisma“ wie in Greg nur auf *da* nicht vorgelegen haben könnte, was den Eindruck einer späteren Umgestaltung nahelegt, die dann, wenn man sich eine solche Vorstellung einmal erlaubt, durch die Reduktion auf *gloriam* deutlicher gemacht worden sein könnte. Jedenfalls dürfte es sehr schwer fallen, zu erklären, wenn man eine Abstammung AR direkt aus Greg voraussetzt, wie dann die Reduktion des Melismas auf *da* in Greg zu erklären wäre. Ob man, in „umgekehrter“ Sichtweise schließen soll, daß der Komponist oder Redaktor von Greg dem Wort *da* eine besondere Intensität, noch über *gloriam* geben wollte, darf man vielleicht doch fragen; auch rein musikalisch hat hier ein solcher „Ausbruch“, möglicherweise eben eine Veränderung der in AR eher erhaltenen Vorgabe, auch einen Sinn, wenn die Melodie in diesem Abschnitt eine Oktav durchschreitet, ist ein auffälliger Anfang, eine musikalische Betonung des Höchsttons nicht unangemessen.

Hier aber interessiert vor allem der „falsche“ „Akzent“ auf *nomini* — auch dieser erklärt sich leicht nicht etwa aus irgendeiner *Enklise* ausgerechnet von *tuam*, das mit Melisma ausreichend „betont“ ist, sondern klar durch das erwähnte Prinzip der „Gegenbewegung“, die hier zur Dramatik einer Sept führt. Bemerkenswert ist auch, daß nur Greg diese „Gegenbewegung“ kennt, AR beachtet den Akzent in üblicherweise, also „korrekt“. Es liegt also nicht fern, auch hier einen sekundären kompositorischen Eingriff zugunsten eben der angedeuteten musikalischen Dramatik in Greg zu vermuten, wobei den Komponisten nicht die Akzente, sondern ausschließlich die musikalische Situation der Kadenz und die Silbenzahl interessieren mußten. Auch dieses Beispiel erweist die Notwendigkeit, zuerst musikalische Regeln zu erfassen und dann eine, vergleichende, Statistik von Verstößen gegen die „Akzentregel“ aufzustellen, ehe man grammatisch wie sprachklangliche, wenn auch vielleicht höchst ansehnlich erscheinende reine Chimären erfindet.

Im Int. *Domine, ne longe* findet man auf *humilitatem meam* jeweils Melismen, die eine „falsche“ Betonung beinhalten müÙten, aber auch hier ist die Melodieführung wesentlich, und im gleichen Int. wird man das große Melisma auf *tuum a me* natürlich nicht auf chimärische *Enklise*, sondern auf die Notwendigkeit einer ausgeprägten, auf zwei Silben verteilten Kadenz setzen müssen. Das silbenzählende Prinzip gibt es bekanntlich.

Was soll man machen, wenn man eine Wendung findet wie im Int. *Exsurge, quare*:



et me-re-pel-las in fi-nem

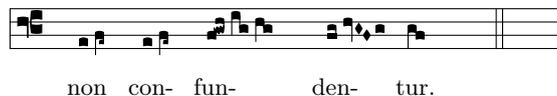
Soll man hier wirklich annehmen, daß *in* betont worden sein soll? denn, daß *repellas* besonders betont sei wegen der augmentativen Liqueszenz wird man wohl nicht behaupten wollen. Es liegt also eine Parallele zum oben angeführten Int. *Exaudi Deus orationem* vor, nur daß das Wort *in* nicht dazu führt, daß *repellas* auf der letzten Silbe „betont“ wird. Natürlich unterscheiden sich die Beispiele in den Tönen, kaum aber im Prinzip, daß nämlich der Akzent unbeachtet bleiben kann, wenn irgendwelche — und hier besteht die eigentliche Aufgabe — musikalische Stilelemente eben eine andere Verteilung der Melismen und/oder Höhepunkte verlangen. Zumindest dürfte dies das Interesse wecken, nach weiteren vergleichbaren Beispielen zu suchen; und die gibt es genügend. Man findet z. B. in einem durchaus rezitativisch gehaltenen Teil des bereits erwähnten Int. *Omnia, quae fecisti* die korrekte Hervorhebung des Akzents von *Domine* durch vorangehenden Tiefton, aber was kommt dann? Dann wird doch tatsächlich ein noch höher gehendes Melisma auf *Domine* komponiert, um dann den Schluß zu bilden: Die melodische Linie mit Höhepunkt zum Schluß dominiert die „korrekte“ „Betonung“. Vergleichbar in der Com. *Tu, puer* ist die Vertonung von *Altissimi*, wo doch in rezitativischer Umgebung ein *porrectus* auf *Altissimi* begegnet, und auf der Schlußsilbe ein noch größeres Melisma zu finden ist. Hier handelt es sich um Kadenzbildungen, die aber können ersichtlich zur Folge haben, daß der Wortakzent nicht so herausgehoben wird, wie es üblich ist; nur damit ist eben die Existenz eines anderen Prinzips gegeben, das man formal adäquat als das silbenzählendes Prinzip bezeichnen kann: Offensichtlich war für den Komponisten der *Communio* hier der Einsatz einer Bewegung, nach oben oder nur melismatisch, bereits auf *Altissimi* nicht schön; er wollte die letzten zwei Silben bzw. silbischen Einheiten allein auszeichnen.

Und man wird wohl auch nicht *omnes angeli* „betonen“ wollen, wenn der Komponist des Int. *Benedicite* auf diesem Wort nach Rezitation in solcher Weise komponiert; nein, man sieht, daß der ambitusmäßige Höhepunkt, der korrekt mit dem abschließenden *eius* erreicht wird — allerdings erscheint dann *eius* noch mehr „betont“ —, vorbereitet werden soll, und dabei der Wortakzent überhaupt keine Rolle spielen kann, weil er zu früh kommt: Der Effekt des leicht melismatischen, vor allem aber tonräumlich auf *angeli* auffällig, nämlich als Quartsprung, gestalteten eindrucksvollen Höhepunkts als Schluß der vorangehenden rezitativischen Passage, ist das kompositorisch Beabsichtigte, und dies wird hier silbenzählend durchgeführt, wobei ein Schluß mit Pänultima-Akzent sehr brauchbar erscheinen konnte. Die Kompositionsweise dieses Introitus-Anfangs zeigt übrigens, daß eine einfache Identifikation von melodischem Höhepunkt, also den den Wortakzenten meistens zugeordneten melodischen Merkmalen, unpassend ist: Man wird wohl nicht *Benedicite Dominum* für weniger wichtig halten als *omnes angeli*. Hier wird musikalisch sinnvoll komponiert.

Auch im Int. *Dicit Dominus: Sermones* wird man wohl nicht eine Betonung *non deficient* postulieren wollen, wobei der Wortakzent wenigstens durch Tiefton davor melodisch angedeutet wird. Die sich daraus ergebende Linie erscheint sinnvoll, wie die Relation der beiden *bivirgae* zeigt, die auf *non deficient* jeweils durch deutliche Unter- bzw. Überschreitung des Rezitationsrahmens getrennt sind. Natürlich kann man den ästhetischen Sinn einer solchen Gestaltung nicht durch Formalismen fassen; die erkennbare „Symmetrie“ dürfte jedoch nicht so leicht zu übersehen sein: Es gibt musikalische Gründe für Nichtbeachtung von Akzenten bzw. quasi akzentische Beachtung von Silben, die den Akzent nicht tragen.

Natürlich reichen diese wenigen Beispiele nur aus, um die Selbstverständlichkeit einer Identifizierung von Wortakzent mit bestimmten melodischen Merkmalen als fragwürdig erkennen zu lassen. Betrachtet man allerdings die Ausführungen von Pfisterer, so führt diese unreflektierte Gleichsetzung bestimmter, von Pfisterer allerdings nicht weiter explizierter melodischer Merkmale und dem Wortakzent zu Folgerungen über Wortbetonungen, die nachgerade als Entdeckungen bezeichnet werden müssen, so, wenn ib., S. 197, *Nebenakzente in steiler Fügung* aus der Musik abgelesen und auf den Text übertragen werden. Mit dieser Verfahrensweise erhielt man übrigens für die altrömische Fassung zahlreiche so *steile Nebenakzentfügungen*, daß gar kein Raum mehr für nicht akzentuierte Stellen bzw. Silben bestünden; man braucht nur die Beispiele des „bewegten“ Rezitativs zu betrachten, die in Greg weitgehend, aber offenbar nicht gänzlich ausgemerzt sind. Beispiele in AR sind so leicht zu finden, daß hier keine Verweise notwendig sind — Hinweis auf besonders exaltierte Deklamation in AR als neue Erklärung dieser Art der besonders ornamentierten Rezitation?

Betrachtet man etwa im Off. *Ad Te Domine*, im Chorstück die Stelle *in Te confido* und liest augmentative Liqueszenten als Hinweis auf Akzente, so erhält man die wirklich *steile Fügung: in te cōnfido*, die jeder adäquaten Textinterpretation widerspricht; allerdings sind die Liqueszenten nach unten gerichtet, vielleicht ist dies also kein so gutes Beispiel. Dafür findet man ib., am Schluß, die „Akzentuierung“ *nōn cōnfūdentur*<sup>200</sup>, was nicht mehr ganz leicht zu verstehen wäre, will man nicht rein musikalische Gründe anführen (zitiert wird die Fassung von Laon):



<sup>200</sup>Die Silbe *con-* in entsprechenden Zusammensetzungen scheint es der „Betonung“svorstellung der Gregorianischen Komponisten wirklich angetan zu haben, wenn man im Off. *Iubilate* in 1. V. — nach Pfisterers „Deutung“ — akzentuieren muß: *in cōnspēctu Eius*, wobei wenigstens *Eius* dann doch die Haupt„betonung“ erhält. Immerhin, solche Interpretationsschemata sind in ihrer formalistischen, von jeder Beachtung der musikalischen Gestalt befreienden Natur sehr geeignet, tiefe Dinge über nicht erfaßte Musik sagen zu scheinen.

Zum Schluß des 2. Versus des Off. *Confortamini* erhält man bei entsprechender Deutung der melodischen Bewegung die „Akzent“folge: *et vó cá bit ú r nó men*, Auch bei der nicht selten — auch in „Umkehrung“ (Off. *Deus enim*, V. 1, auf *fortitudinem* oder *et praecinxit* — gebrauchten Floskel, etwa aus dem Off. *Ave Maria* im 1. V.<sup>201</sup>,



non co-gno-sco?

ergeben sich bei einer solchen Deutung gewisse Schwierigkeiten, zumal der *torculus* auf der vorletzten Silbe eine der typischen Schlußwendungen darstellt, also eigentlich für Akzente gar nicht mehr zur Verfügung steht, wenn man dies so formulieren darf. Wenn der 10. Versus im Tract. *Qui habitat* — entgegen der Version, die Pfisterer zugrunde legt — nach der Medialkadenz so beginnt:



et con-cul-ca-bis

dann fällt es in Hinblick auf dieses Beispiel schon etwas schwer, Pfisterers *steilen* Akzentfügungen<sup>202</sup> zu folgen und auf eine deklamatorisch gemeinte Aussprache von *ét*

<sup>201</sup>Vgl. etwa auch im Off. *Domine* ebenfalls im 1. V. auf *veritatis*, wo man doch tatsächlich eine „Betonungs“fülle findet, die den Wortakzent selbst unbeachtet läßt — vielleicht ein Fall einer Vernichtung des Hauptakzents durch zwei *Nebenakzente in steiler Fügung?* sprachklanggeschichtliche Folgerungen könnten hier also gezogen werden, die spektakuläre Ergebnisse versprechen müßten, wollte man Pfisterers Vorstellungen folgen.

<sup>202</sup>Man findet in *stabender* Dichtung Akzentfolgen von einer *Steilheit*, die rein sprachklanglich gesehen schon erstaunen würde: *suértù háuwàn* kann hier etwa in den Sinn kommen. Einmal ist zu beachten, daß in solchen Fällen der Sprachklang durch ein übergeordnetes Versmaß, ein musikalisches Schema nur partiell natürlich genutzt wird, zum anderen aber, daß die Folgerung, die Sänger der Choraltex-te hätten diese in *stabender* Weise gelesen bzw. gelesen haben können, vielleicht doch etwas zu weitreichende Folgerungen erzwingen würde — vor allem aber macht dieser notwendige Vergleich deutlich, daß die Vorstellung solcher Akzentfolgen der sprachklanglichen Funktion von Wortakzenten widerspricht, d. h. dann muß man einen entsprechenden musikalischen, d. h. autonomen Rhythmus fordern, der solche Betonungen erzwingt. Dann aber ist man wieder auf das von Pfisterer, höchst seltsamerweise als erledigt erklärte Problem der Gregorianischen Rhythmik gekommen: Soll man die von ihm als direkt aufeinanderfolgende „Betonungen“ gedeuteten Folgen etwa durch Verdoppelung der jeweiligen Silbendauern, korrekter der den musikalischen Ereignissen über den betreffenden Silben zugewiesenen Dauern, erklären, sozusagen durch halbe Noten gegenüber normalen Viertelnoten?

Und genau hier liegt das Grundproblem aller solcher „Betonungs“deutungen: Man muß doch zwischen rhythmisch akzentischem Akzent und melischer Gestaltung gerade in Musik unterscheiden

*cònculcábis* zu schließen, denn eigentlich muß man dann auch, schon der Lage wegen auch noch einen, vielleicht besonders *steilen*, Hauptnebenakzent auf *bis* konstatieren. Natürlich könnte man hier die Frage stellen, ob die Liqueszenten hier augmentativ oder diminutiv sind<sup>203</sup>, denn, wenn wie Pfisterer, *ib.*, S. 305, zu dieser Stelle noch einige Varianten wiedergibt, zwei Hss. hier eine reine Rezitation aufweisen, Tonwiederholung auf *D* bis zum Akzent, und nur auf der ersten Silbe *et* die Liqueszenz anwenden, wird man eine augmentative Liqueszenz für diese Vertonung von *et* annehmen können — allerdings nicht eine „Betonung“, denn daß augmentative Liqueszenten wirklich immer „Betonungen“ meinen sollten, das müßte Pfisterer doch vielleicht noch näher erläutern — und zwar in Relation zu der jeweiligen Charakteristik der Liqueszenten, ob augmentativ, wie in Rezitativen, eben bei liqueszenten Situationen, als Zeichen einer die silbische Trennung aufhebenden Verschmelzung, oder diminutiv, als liqueszente Ausführung einer, in anderen Fällen mit der „normalen“ Neume notierten Melodie führen, z. B. einer *clivis* gegenüber einem *cephalicus*. Daß solche Bildungen mit Akzenten oder Betonungen irgendwelcher Art zu tun hätten, das eben wäre zuerst einmal zu beweisen.

Es ist vielleicht bedauerlich, daß Pfisterer seine so erstaunlichen Akzentuierungsdeutungen nicht wenigstens ansatzweise systematisch durchgeführt hat, d. h. einmal vergleichbare Erscheinungen im Choral überhaupt gesammelt hat: Dann würde man z. B. erfahren können, daß im Off. *Deus Tu* das Wort *misericordia* — im Refrain — so akzentuiert worden sein müßte, *mìsèricórdíam*, was wirklich einen Grad an *Steilheit* hätte, der an der Fähigkeit der Komponisten zweifeln lassen müßte, überhaupt etwas von der Wortbetonung im Lateinischen gewußt zu haben. Im Tract. *Qui habitat* findet man doch — Pfisterers Deutung folgend — die „Betonungs“folge *refugiúm méúm Déús*; ein Beispiel, das doch zeigt, daß eine einfache Identifikation von Hochtönen, Nach Oben-Gehen oder Melisma auf hoher Lage mit Akzent in der Aussprache nicht möglich ist, d. h. daß hier die sprachklangliche Funktion des Wortakzents, die Markierung der Worteinheit in der normalen Prosasprache aufgehoben wird — die Liedtexte des Chorals sind nicht prosaisch, Prosa aber, wenn auch kunstvolle, sind sie, weshalb die angesprochene Identifizierung jeder melischen Bewegung nach oben mit einem real sprachklanglich gemeinten Akzent zu derartig absurden „Ergebnissen“ führen muß; rational rekonstruierbar wäre eine solche Vorstellung nur, wenn man beim Urheber eine weitgehende, wenn nicht vollständige Unfähigkeit hinsichtlich musikalischer Ästhetik voraussetzen kann, denn wie eigentlich soll man sich den Sinn solcher *steilen Nebenakzente* etc. bei der Komposition der Melodien vorstellen? Denkt sich der Komponist zunächst eine Folge von derartig seltsamen

---

und entscheiden, wie man denn eine einfache *pes*-Bewegung mit etwas wie einer rhythmischen Betonung zusammenbringen will. Wenn auch Pfisterers Ausführungen nicht einen einzigen Hinweis auf solche methodisch unabdingbaren Fragen enthalten, sondern einfach identifiziert wird, so wird daraus nicht nur eine erstaunliche Uninteressiertheit der Doktorväter erkennbar, sondern auch die Unzulänglichkeit des Niveaus der entsprechenden Diskussion.

<sup>203</sup>Wie sich herausstellen wird, kann man die erste als diminutiv, die zweite als ornamental augmentativ bezeichnen; für irgendetwas Akzentisches kann man Liqueszenten aber nicht anführen.

Akzenten aus, die er dann sklavisch befolgen muß, um der Vorstellung der Identität von Bewegung nach oben verbunden mit Melismatik und *logischem* Druckakzent deutscher Charakteristik zu fröhnen? Musik besteht in der Form des Choralgesangs trivialerweise aus melischen Bewegungen nach oben und nach unten, wenn keine Tonwiederholungen stattfinden; das erläutert dem, der diese Musik nicht verstehen sollte, z. B. recht ausführlich Hucbald in der Darlegung der einzelnen Intervalle. Soll jede solche Bewegung durch irgendeinen erdachten, mit den sprachklanglichen Erscheinungen der lateinischen Wortbetonung unvereinbaren *steilen Nebenakzent* u. dgl. ausgelöst worden sein?

Und warum kann es dann überhaupt Rezitationspassagen geben, wo kein Akzent eine Beachtung in dem Verlauf der Musik finden kann? Natürlich ergeben sich tiefaussehende, *steil* klingende Bezeichnungen des „Auf- und Abs“ der Melodie über jedem Wort, wenn man von solchen, wie *steilen* auch immer, Haupt- und Nebenakzenten redet, um einfach die melischen Bewegungen sprachlich „umzusetzen“ — was ist damit aber gewonnen, eine reine Symbolisierung bzw. Umbenennung. Immerhin befreit solche reine Umbenennung vom Zwang, sich den Sinn einer Melodie verständlich machen zu müssen, denn melodische Gesamtbeschreibungen folgen daraus nicht, man muß nur eben das „Auf- und Ab“ der Melodik umbenennen.

Man kann dazu einmal die „Akzentlage“ eines zufälligen Ausschnitts aus dem 7. Vers des Tract. *Qui habitat* heranziehen:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melodic line with square neumes on a four-line staff. Below the staves, the Latin text 'a de-xtris tu-is' is written, with the syllables aligned under the corresponding notes. The 'AR' staff shows a more varied melodic contour with several upward and downward movements, while the 'Greg' staff shows a more stepwise and repetitive melodic pattern.

Welches Glück, daß die neue, revolutionäre Neben- und Hauptakzentlehre noch nicht die Melismen als Objekt erkannt hat, sonst müßten noch Quasisilben als Akzentträger eruiert werden. Was am angeführten Beispiel klar ist, ist nicht etwa ein etwas merkwürdiger Hang zu *steiler* Akzentik, sondern die Wiederholung einer Floskel in Greg, nicht a de-xtris wird „akzentuiert“, sondern einfach eine musikalische Gestalt wiederholt, wobei man fragen müßte, warum eigentlich tuis gegenüber der vorausgehenden melischen Gestalt nur nach unten führt; AR gestaltet hier wieder ganz „korrekt“ im Sinne der Erfinder der Akzenttheorie, abgesehen von dem „Lapsus“, *a* hoch zu setzen, also den Anfang nach vorausgehender Kadenz nicht tief zu singen — ein mehr oder weniger *steiler* Nebenakzent? Sonst aber singt AR den *climacus FED* auf dextris, womit die unbetonte Silbe dextris ihrer Natur gehörig auf einen Tiefton fällt, was sich bei tuis „wörtlich“ wiederholt, AR wiederholt diesen *climacus* nochmals im Jubilus, was wohl auf eine „betonte“ Quasisilbe weist, der dann aber *aufsteilend* eine weitere, noch stärker „betonte“ Quasisilbe folgt, denn die Melodie steigt hier bis zum Hochtone *G*.

Was aber macht Greg hiermit (einmal vorausgesetzt, daß die „akzentisch“ „korrekte“ Fassung die ältere sein könnte; natürlich könnte es auch anders „herum“ sein; am besten wohl gar keine Richtung)? Greg ornamentiert, sinnvoll auf *a* eine initiale Wendung, das wäre noch verständlich, zumal *a* kein unwichtiges Wort ist (wenn man so deuten wollte); die betonte Silbe *a dextris* bekommt den Hochtton, allerdings hinsichtlich Melismatik etwas „reduziert“, zudem rhythmisch nicht einmal *lang*, was hat sich der Komponist von Greg hier nur gedacht? Dann wiederholt er das Ganze, und verschafft damit *dextris* eine völlig unverdiente „Betonung“ — allerdings, falsche Betonung führt der zelotische Diakon nicht unter den gravierenden Fehlern der nordischen *Saufgurgeln* an (vielleicht doch ein Hinweis auf die zärteren Kehlen römischer Sängerelein?). Es entsteht eine musikalische Form  $\alpha \beta \alpha \gamma$ , in der  $\gamma$  die Kadenz, übrigens musikalisch wesentlich effektvoller als in AR, erleben läßt: Der in gleicher Weise wie zuvor „angesteuerte“, *DÉFE F*, Hochtton wird, rhythmisch übrigens mit *c* bewertet, diesmal nach unten verlassen, eben zur Kadenz, die damit im Vergleich eine merkmalsreichere Gestalt erhält als der eine Ton — die Identität von AR wird sozusagen dynamisiert; wäre das nicht ein ausreichender Grund zur Erklärung der gegenüber AR doch merkbar anderen Gestalt von Greg? Daß den Sängern der Zeit ein solcher Unterschied unbewußt geblieben wäre, könnte höchstens eine angemaßte *Philologenweisheit*, nicht aber das Wissen um musikalische Gestaltbildungsfähigkeit als menschliche Leistung behaupten.

Wenn Greg dann die Wiederholung des *climacus FED* nicht kennt, sondern tiefer verharrt, wird der Sinn auch klar: Dadurch wird der in beiden Fassungen an gleicher Stelle erreichte Höchstton, *G*, besonders herausgehoben, was auch der markante Quartsprung verdeutlicht, der in AR sozusagen diatonisch skalisch „verschleiert“ wird — das dürften doch bemerkenswerte Gegensätze darstellen. Beide Fassungen haben die gleiche tonräumliche Disposition, daß Greg hier musikalisch wirkungsvoller, hinsichtlich des Erlebens bzw. Darbietens der tonräumlichen Bewegung effektvoller vorgeht, dürfte kaum zu bestreiten sein. Ersichtlich kommt man hier mit „akzentischen“ Deutungen nicht weiter, weshalb man sich auf die Musik selbst konzentrieren muß — und für die Relation der Fassungen? kann man folgern, wie üblich, was man je nach a priori Vorentscheidung haben will, beweisbar erscheint nicht einmal die Annahme, daß eine aus der anderen Fassung entstanden sein könnte. Beweisbar ist, daß ein gleiches Gerüst besteht<sup>204</sup>.

<sup>204</sup>**Zu steilen Akzentfügungen im Choral und deutschen sprachklanglichen Konventionen** Daß für Pfisterer solche Seltsamkeiten irrelevant sind, ergibt sich aus seiner Fähigkeit geradezu jede angebliche „Betonung“ in der Musik als mehr oder weniger *steil* gefügte Folge von Akzenten und Nebenakzenten zu „erklären“ — im besten Fall eine einfache Umformulierung, aber keine „Interpretation“ —, so in der wirklich verblüffenden Darstellung der Vertonungsvarianten des Wortes *miser cordiae* im Tract. *Domine audivi*: Die adaptive Situation ist die des 2. Initiums, das vor dem Zäsurmelisma Raum für „zusätzliche“ Silben durch Rezitation auf der Tonika bietet — nach dem deutlich erkennbaren 2. Initium, das wie das Zäsurmelisma den Akzent beachtet — ob ein jeweils erster Akzent, also ein Anfang des Satzteils mit Wortakzent immer beachtet wird, ist nicht ganz klar, hier gibt es variable Möglichkeiten, einmal die, erst den zweiten Wortakzent

Im gleichen Tractus wird man in V. 7 auf *et decem*, syllabisch mit *D C D* vertont natürlich nicht eine Betonung *ét decém* folgern dürfen, sondern eine typische Einleitungsfloskel, die in der St. Gallischen Rhythmik immerhin den Tiefton auf *et decem* durch

---

zu beachten, um die initial notwendige Tieflage zu erhalten, zum andern gibt es auch Anfänge direkt mit Akzent, wie in *Qui habitat* im 7. Vers auf *tibi*. Dieser Unterschied braucht hier aber nicht zu interessieren.

Charakteristisch für die adaptive Formel der Zäsur in der 2. Vershälfte ist neben der erwähnten Beachtung des jeweils letzten Wortakzents der Umstand, daß vor diesem durchweg ein einfacher Rezitationston stehen muß; der Effekt des Melismas wird durch eine rein syllabische Silbe davor charakterisiert (vgl. auch ib. V. 9, auf *et conculcabis*, wo die Formel sofort mit der Akzentbeachtung beginnt, wohl wegen der geringen Anzahl verfügbarer Silben, dazu s. auch u.).

Die Relation von Initial- und Finalformel an dieser Stelle des Tractus der 2. Tonart fordert somit die Beachtung von mindestens zwei Akzenten, um die Formeln festlegen zu können: Einmal einen Anfangsakzent auf 2., 3. oder auch 4. Silbe, wie in *et ab hominibus*, zum anderen einen — davon verschiedenen — Schlußakzent, wie in *et ab hominibus iniquis*; die Formel bewältigt aber auch einen Antepänultima Akzent, wie in *aspidum*.

Einigen Tractusadaptoren erscheint die reine Rezitation nach dem Initium, das selbst von einer potentiellen vorinitialen Rezitation auf dem Subton der Tonika, *C*, bestimmt ist, offenbar zumal bei längerer Ausdehnung zu langweilig. Dies begegnet, zusammen mit einer Erweiterung der initialen Akzentbeachtung im Tract. *Qui habitat* im 2. Vers, wo die ganze zweite Rezitation, die nach dem 2. Initium doch tatsächlich durchgängig durch *pedes* bestritten wird, worauf nach Pfisterer die übersteile Akzentfolge *refúgiùm méùm Déüs* zu folgern wäre; weil aber wohl niemand eine derartige Akzentuierung für denkbar halten wird, darf man als einfaches Gemüt folgern, daß hier eben ein „bewegtes“ Rezitativ vorliegt, aber keine Akzentbeachtung — was eben wieder die Frage stellen lassen muß, wie denn ein Nebeneinander von Akzentbeachtung und Nichtbeachtung in solcher Weise möglich sein könnte, ohne daß die kompositorische Prinzipien widersprüchlich sind.

Das Auftreten eines solchen „bewegten“ Rezitativs könnte als Hinweis darauf gesehen werden, daß man die übliche Art der Beachtung des Wortakzents im Rezitativ durch *pes* vielleicht nicht sofort als Wiedergabe der Funktion und klanglichen Charakteristik des Wortakzents sehen muß, sondern zumindest auch als ein musikalisches Ereignis, nämlich als Auflockerung der reinen Rezitation, als Anlaß, nicht notwendig, aber möglich, zur Steigerung des musikalischen Aufwands, sozusagen als Mittel, mehr an musikalischer Bewegung zu erhalten.

Wenn einige der Adaptoren der Formel — und diese Formel scheint weitgehend obligatorisch — dieses Mittel, melodische Beweglichkeit zu schaffen in verschiedener Weise nutzen, sollte man dies nicht durch sprachklinglich gesehen absurde Nebenakzentuierungen „deuten“ wollen (aus dem Tract. *Domine audivi*),



a- ni- ma me- a:



in i- ra mi- se- ri- cor- di- ae

Zum Vergleich sei noch die Fassung von AR zitiert:



a- ni- ma me a



in i- ra mi- se- ri cor- di- e

Zu Anfang beachte man den Unterschied der beiden *climaci*: Greg „steuert“ den Zielton „an“, AR geht direkt in ihn, im Melisma findet man den gleichen Unterschied, der oben zum Zitat aus dem Tract. *Qui habitat* erwähnt wurde. Im Folgenden ist der Unterschied deutlich: *Ira* wird in AR ganz anders „betont“, da ist wirklicher *Zorn* ausgedrückt durch ein großes Melisma zum Höchstton (wenn man so seltsam deuten will), der in Greg erst (wieder) im nächsten Abschnitt erreicht wird. Die „Unbetontheit“ von *miseri-cordie* wird durch einen Abstieg über eine Quart charakterisiert, wogegen dann der vorbereitende Aufstieg zum beachteten Akzent auf *miseri-cordie* „betonung“smäßig etwas dünn ausfällt; immerhin sind dann die tonräumlich nach unten erweiterten Abstiege um so melismatischer — folgern müßte man also, daß für den Komponisten von AR die *ira* das eigentlich Wesentliche ist, wogegen die *miseri-cordia* „betonung“smäßig recht abfällt, erst wieder zu Ende wird sie „betont“ (vielleicht ja eine tonräumliche Semantik?). Der Unterschied zu Greg liegt also wohl nicht in verschiedener „Akzent“setzung, sondern in der auffälligeren Melismatik — oder, wäre es nicht schön, den Unterschied im Aufwand der Wortvertonungen in AR, „Betonung“ von *ira*, und Greg, Aufstieg von einer Quint über *miseri-cordiae* und Verbleib in hoher Lage als Ausdruck einer gewandelten Sichtweise des Textes zu verstehen: Der Weg von *ira* zu *miseri-cordia* besteht zwischen AR und Greg — wenn man derartigen Unsinn für solchen halten sollte, wird man eine Verschiedenheit in der Disposition erkennen müssen.

Rezitation auf *F* scheint für AR typisch zu sein, wogegen Greg seine Entwicklung auf den Schluß des Abschnitts mit typischer Mittelkadenz setzt, d. h. kein Abstieg zur Kadenz — sollte es undenkbar sein, daß Greg seine Disposition aus musikalischen Gründen so von einfachstem Anfang zum Aufstieg gewählt hat, AR aber eine andere Disposition, deutliche Vollkadenz auf dem Schluß formt. Die Verschiedenheit beider Fassungen in der zweiten Zeile des Zitats ist zu deutlich, um hier eine Ableitung der einen von der anderen Fassung, in welcher Richtung auch immer, behaupten zu können. Wollte man AR „akzentisch“ „deuten“, würde man wohl *miseri-cordie* singen müssen, auch nicht gerade eine sprachklinglich sinnvoll zu erklärende Sonderbarkeit; sodaß man auf solche „Deutung“versuche doch besser verzichtet.

Man sollte doch beachten, daß das Prinzip entweder einer „Gegenbewegung“ vor akzentnutzen-

Länge heraushebt — eine sekundäre Interpretation? In jedem Fall aber ein Merkmal, das dem Aufstieg, also Tieferführung der vor dem beachteten Akzent stehenden Silbe, oder einer Vorwegnahme, wie hier exemplarisch in AR auf *miseri**cordie*, also das Prinzip einer melischen Vorbereitung vor der Silbemelodie der akzentragenden Silbe rein musikalischer Natur ist; ein Prinzip, das keine Entsprechung im Sprachklang hat, erst recht nicht in der antiken Theorie des Akzentklangs: Da ist allein die akzentragende Silbe durch Bewegung nach oben ausgezeichnet, alle anderen tragen βαρεῖα (Beispiele in der Beispielsammlung von E. Jammers). Auch dieser Umstand deutet klar daraufhin, daß die Akzentbeachtung in der Melodie primär ein musikalisch artifizieller Sachverhalt ist, nicht ein Ausfluß natürlicher Gegebenheiten des Sprachklangs. Hinzu kommt noch, daß die Vorstellung, ein längeres, in höherer Lage, gesungenes Melisma wäre irgendwie eine Entsprechung der deutschen, (möglichen), sprachklanglichen Konvention, besondere Emotionalität sprachklanglich durch lautere und längeres Anhalten kundzutun, unbrauchbar ist, weder gibt es entsprechende rhetorische Anweisungen, noch ist zu erkennen, daß die lateinische Sprache dieses Merkmal gekannt haben müsse: Man kann nicht einfach alles nach dem Muster deutscher Aussprache sehen, und deshalb im Int. *Populus Sion* deklamieren wollen *Dóminus veníet*, nur weil auf *veníet* ein doppelt so umfangreiches Melisma, dazu noch in gleicher Tonlage wie auf *veniet* gesungen wird, oder gar von *steilen* Nebenakzenten reden wollen; im gleichen Int. *Populus Sion* findet man noch andere solche Merkwürdigkeiten, die nur dann Merkwürdigkeiten sind, wenn man melische Akzentnutzung im lateinischen Choral und deutschen Wortakzent hinsichtlich der Funktion anachronistisch gleichsetzt:

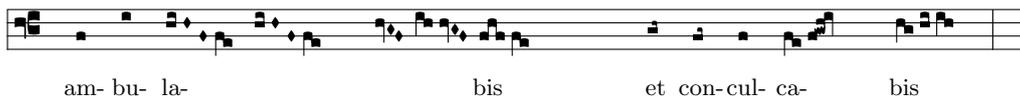
The image shows two musical score examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Gregorian chant. The first example is for the words "in lae-ti-ti-a". The AR line shows a melisma on the final syllable "a", with a long, high note. The Gregorian line shows a more straightforward melody. The second example is for the words "cor-dis ve-stri". The AR line shows a melisma on the final syllable "stri", with a long, high note. The Gregorian line shows a more straightforward melody.

Wieder erscheint Greg besonders nebenakzentisch: auf *laetitia* steigt AR doch wenigstens nicht höher als zum Ton des vorausgehenden Akzents, Greg muß dagegen hier, auf der betonungsmäßig „falschen“ Silbe eine ganze Terz über den Akzentton gehen, der Träger der initialen Wendung ist. Daß in Greg die Silbe *cordis* eine solche Kraft gehabt hätte, daß sie die Hälfte ihrer „Betonung“ auf die vorangehende Silbe geworfen hätte, wird hoffentlich niemand annehmen wollen — es bleibt auch hier nur zu konstatieren, daß der Sinn der melodischen Linie die Akzente nicht

man beachten sollte, bevor man rein melische Erscheinungen als dem Wortakzent identische musikalische „Betonung“ ansieht: Auch im Choral kann es lange Töne in tiefer Lage geben.

Im Fall von *quoniam* „paßt“ die gleiche Wendung dann mit dem Wortakzent zusammen — ein klarer Hinweis auf silbenzählende Charakteristik. Ganz absonderlich würde auch ein einfacher Rückschluß der Gregorianischen Vertonung auf den sprachklanglich oder deklamatorisch gemeinten Wortakzent, wenn man den Int. *Miserere mihi ... conculcavit* auf *Miserere mihi Domine* in solcher Weise betrachten würde (vgl. 69 auf Seite 105).

Nun findet Pfisterer, ib., S. 305, aber noch eine weitere Variante der gleichen Stelle im Tract. *Qui habitat* im 10. Vers, die man im Zusammenhang mit dem vorausgehenden Abschnittsschluß sehen muß (für SemantikerInnen wäre der Lagenunterschied zwischen *leo* und *draco* sicher ein der Beachtung werter Bissen, schließlich laufen Löwen auf der Erde, also unten, herum, Drachen können fliegen; dabei sind unterhaltsamerweise die Kadenzen identisch, also werden die Lagenunterschiede besonders deutlich; in AR ist zwar der Lagenunterschied weit weniger ausgeprägt, der „Reim“ ist aber vergleichbar):



Die motivische Gestaltung des Schlusses ist klar erkennbar, wobei man auch die rhythmischen Angaben beachten muß: Musikalisch durch Länge hervorgehoben sind einmal die

nutzen muß, sondern auch anders verlaufen kann; AR „akzentuiert“ sogar *auditam faciet* im gleichen Int. — Greg hat das aber dann doch richtiggestellt und deklamiert *et auditam faciet*; da kann man also beruhigt sein.

Man hat im oben angesprochenen Beispiel aus dem Tractus *Domine audivi* in Greg also dasselbe Verfahren des „beweglichen“ Rezitativs — daß der Ton vor dem ersten Teil der Schlußformel ein einziger Ton sein muß, wurde bereits gesagt — wie in dem zuvor genannten Beispiel, nicht aber eine absurde Akzentfolge *misericórdiæ*, wie man nach Pfisterer folgern müßte. Natürlich kann man über die Anwendung dieses Ziermittels in ästhetischer Hinsicht verschiedener Meinung sein, wie dies die von Pfisterer vorgelegten, allerdings doch recht selten überlieferten Varianten sehen lassen — Greg reduziert grundsätzlich die Fülle solcher Bildungen gegenüber AR deutlich —: Man kann nämlich, und zwar ganz ohne Berücksichtigung eines Neben- oder Hauptakzents diese melodische Ornamentierung auch nur jeweils einmal setzen; etwa zu Anfang des Rezitativs oder auch in der Mitte, viele Möglichkeiten bleiben da nicht. Daß dazu aber irgendwelche absonderlichen Akzentuierungen vorausgesetzt werden müßten, ist nicht erkennbar — denn auch Pfisterer gibt keinen Grund an, warum eigentlich verschiedene Adaptoren hier verschieden nebenakzentuiert haben sollten; es kommt doch immer nur etwas Musikalisches heraus. Und wie angesprochen, als stabreimende Dichtung läßt sich die Prosa der vertonten Texte wirklich nicht interpretieren. Dies aber wären die Voraussetzungen, die Nebenakzente in der Art von Pfisterer — und seinen Voraussetzungen — rechtfertigen könnten.

jeweiligen Schlüsse auf *C*, des Subtons der Tonika, im ersten Motiv, im zweiten *climacus* wird dagegen jeweils die Tonika als Schluß erreicht — rhythmisch in Laon beide Schlußtöne jeweils lang, in St. Gallen nur beim ersten Mal (der Bezug zum ersten Motiv in der *clivis dc* wird übrigens in beiden rhythmischen Hss. durch die Länge dieser Töne verdeutlicht — kein motivischer Zusammenhang, sondern ein tonräumlicher). Der Schluß wird wieder mit dem durch Längung wirklich musikalisch betonten Subton der Tonika bestritten: Die Betonung des Halbschlußcharakters der hier gestalteten Kadenz ist also unüberhörbar: Gestaltmäßig motivische und tonräumliche Merkmale sind für die Wirkung wesentlich.

Wenn einigen notierenden Sängern die Fortsetzung durch reines Rezitativ aus der Tonika im folgenden Abschnitt, also auf *et concul-*, zu langweilig erschienen ist<sup>205</sup>, ist dies angesichts der Aufwendigkeit der vorangehenden Schlußbildung verständlich. Eine Variante, die im Gradualbuch zu finden ist, bringt Bewegung zu Anfang wenigstens durch Beachtung der Möglichkeit des Wortakzents in die Melodik, indem *et* hochtönig gesetzt wird, womit ein Kontrast auch zum vorangehenden Schluß gestaltet wird, was etwas weniger schematisch ist als die Tonwiederholung, die *C EF D* für die ersten zwei Silben singt, was natürlich einen *Nebenakzent* auf *conculcabis* erfinden lassen kann, einen *Nebenakzent*, den andere Sänger so nicht empfunden haben können, eine merkwürdige Diskrepanz bei einer, scheinbar, so sicheren, „objektiven“ Regel.

Gleichzeitig erreicht man damit rein melodisch etwas, was für den Choral nicht so ganz abwegiger Stil ist: Der Zielton, die Tonika, wird sozusagen in Reaktion auf den Vorschuß, auf *C*, in der üblichen Weise umspielt durch eine Terz: *C E – D D ...*

Eine solche Bildung entspricht ganz Gregorianischer Stilik, sozusagen eines Ansteuerns eines Zieltons bzw. überhaupt des Aufbaus einer gewissen Spannung durch entsprechende Umspielung<sup>206</sup> — man beachte einmal, wie im vorangehenden Abschnitt, in dem

<sup>205</sup>Dabei kann man die Nutzung einer Liqueszenz bei entsprechender silbischer Vorgabe wirklich nicht einfach als gewollte Akzentuierung deuten.

<sup>206</sup>Hierfür gibt es sowohl melismatische als auch syllabische Beispiele, verwiesen sei hier etwa auf den typischen Anfang von Gradualia des 2. Tons, wie *Tollite portas* (Neumeneinteilung nach Laon bzw. St. Gallen):



Tol- li- te por- tas

AR zum Vergleich:



Tol- li- te por- tas

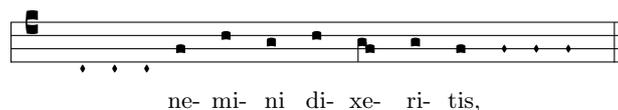
Die Melodie ist in Greg wie in AR als vorinitiale Rezitation auf der Tonika — der ganze Verlauf ist transponiert (vielleicht nur, um eine Notierung mit *B* zu vermeiden) — anzusehen, die den

1. Motiv, auf den Ton *h* verzichtet wird, der dann eine Charakteristik des 2. Motivs, des *climacus*, wird). Daß der Autor dieser Bildung hier eine besondere Betonung des Wortes *et* gewollt haben könnte, daß also nicht nur Basilisk und Viper, nein, nein, nicht nur das, sogar auch noch Löwe und Drache auftreten, wird, hoffentlich, niemand als Gemeintes dieser melodischen Bildung annehmen wollen.

Und damit ist man wieder bei der Kernfrage an Pfisterers Voraussetzung einer Identität von melodischen Merkmalen mit (im deutschen Sinne verstandenen) Wortakzenten: Was soll eigentlich musikalisch mit solchen „Betonungen“ erreicht, gesagt, deklamiert, insinuiert, interpretiert oder gestaltet werden? Soll man erschließen, daß die Komposition Hauptakzent als Anlaß zu einer gewissen melodischen Aufwandssteigerung benutzt. Man beachte, wie durch ein weiteres „Ansteuern“ in umgekehrter Richtung, der höhere Ton *h* zum Ziel gemacht wird, der in beiden rhythmischen Notationen auch als *lang* gekennzeichnet wird, also als neuer Hochtton, eben in der genannten Weise „angesteuert“ wird; dies gilt auch für das Akzentmelisma, wo *cah* auch mit diesem Umspielen formt, nur folgt daraus dann ein weiterer Schritt nach oben, der den Abstieg kontrastierend einleitet (und daß es etwas wie Halbtonspannung o. ä. zu Umschreibendes im Choral nicht gegeben haben könne, wird man auch nicht a priori voraussetzen können). Ganz ohne Beachtung der tonräumlichen Bewegungsdynamik kommt man bei der Betrachtung der Choralmelodik nicht aus.

Die genannte Umspielungsfloskel begegnet natürlich auch außerhalb dieser Tonart, z. B. im Grad. *Prope est* im Chorstück auf *invocantibus*, ebenfalls im Kontext von Rezitation. Bei der Insignifikanz der Floskel wird man kaum von einer *wandernden* Formel sprechen können, wenn man sie auch im All. *Ostende* in gleicher Situation wiederfindet. Auch Introitus bedienen sich ihrer, wie der Anfang des Int. *Sicut oculi* und *ita oculi*.

Syllabisch und mit zusätzlicher „falscher“ Akzentbeachtung findet sich die Floskel etwa in der Comm. *Visionem* auf *nemini dixeritis* — hinsichtlich der „Seltsamkeit“, daß der Komponist, Pfisterers Deutung angewandt, tatsächlich die Hochtöne dezidiert falsch setzt: *nemini dixeritis*, wird wohl auch ein fanatischer Verfechter der Vorstellung, daß Futurformen „falsch“ „betont“ würden, nicht ausgehen können: *dixeritis* verlangt allein schon von der Silbenzahl her keinen Akzent auf der ersten Silbe:



Man sieht also, daß die Komponisten keineswegs eine unabdingbare, und nur durch seltsame „grammatische“ Konstrukte „erklärbare“ Regel für „Betonungen“ kannten, sondern, kaum zu glauben, der melodischen Abwechslung den wesentlichen Rang beim Komponieren zuerkannten. Immerhin, im Int. *Ego autem* auf *satiabor* findet man nicht nur die Umspielungsfigur, sondern auch eine „korrekte“ „Betonung“. Eine andere Weise zur Umgestaltung der Floskel findet der Komponist der Melodie des Tr. der 2. Tonart, z. B. in *Confitemini* im 3. Vers auf *et faciunt*; auf diese Formel wird noch ausführlicher eingegangen. Grundsätzlich verwendet sie die genannte Floskel, syllabisch, und auf den Akzent bezogen, mit einigen Problemchen.

sten bzw. variierenden Adaptoren hier jeweils irgend eine Aussprache, z. T. mit geradezu germanisch stabender Betonung musikalisch verwirklichen, d. h. „wörtlich“ wiedergeben wollten? Was soll man dann überhaupt von Leuten halten, die zu so — angeblich — verschiedenen Akzentfolgen fähig waren, bzw. sich hier offenbar nicht einigen konnten?

Und blickt man dann noch unter Berücksichtigung des Gesagten auf die zitierte Variante, da wird deutlich, daß hier gar kein großer Unterschied besteht. Warum nicht? Was über die Umspielung eines Zieltons gesagt wurde, gilt auch für die Variante — nur wird hier der Schlußton des vorangehenden Abschnitts einfach noch einmal wiederholt; auch eine Möglichkeit, die gleiche Art der Umspielung des Zieltons zu gestalten, die Terzumspielung wird einfach um einen Ton verschoben. Und daß in diesem Fall, jedenfalls nach den Angaben von Pfisterer, die hier auf Einheitlichkeit gerade darin überprüft werden müßten, bei *et* auf die Liqueszenz verzichtet wird, bedeutet doch nicht, daß die betreffenden Komponisten die Silbe *et* als prinzipiell nicht „betonbar“ gesehen hätten, sondern ganz einfach, daß sie hier eine Verschmelzung zum nächsten silbischen Melodieereignis nicht haben wollten, der Ton bleibt silbisch abgesetzt, nämlich selbständige Einheit.

Daraus aber ergibt sich, daß die Akzente hier gerade nicht wesentlich waren, wesentlich war das „Motiv“ der Umspielung, einmal direkt vom vorangehenden Schluß ausgehend, beim anderen Mal eben mit Wiederholung, d. h. sozusagen Hereinziehung des vorangehenden Schlußtons als Anfang des neuen Abschnitts — daß der Zielton *D* ist, ist in beiden Fassungen gleich; das melodische Gestaltungsprinzip ist wesentlich und dominant.

Soweit kann man die Melodik an sich betrachten; es kommt aber, wie bereits oben angesprochen, s. o., Anm. 204 auf Seite 568, natürlich die Notwendigkeit hinzu, die Stelle auf ihre Formelhaftigkeit hin zu betrachten — und daraus wird dann leicht erkennbar, daß auch solche Formeln ihren ästhetischen Sinn haben, daß der Sinn der betrachteten Stelle natürlich nicht in irgendwelchen „Betonungen“ höchst unterschiedlicher Art besteht, sondern in ihrer musikalischen Gestalt, die selbst wieder in bestimmter Weise den Textstrukturen zugeordnet ist, u. a. durch Beachtung des Akzents als „Stellenangabe“, wo man nämlich die Formel anbringen soll, hier vor allem die Formel des 2. Initium.

Beachtet man also den Umstand, daß hier eine Formel vorliegt, nämlich die Formel, die regelmäßig das 2. Initium charakterisiert, so wird deutlich, daß die von Pfisterer angegebene normale Fassung, *ib.*, S. 305, A, falsch sein muß, dagegen die der Autoren der mit B bezeichneten, oben mitgeteilten Variante nichts anderes ausdrücken als das ebenfalls bereits angesprochene Dilemma: Ist für die Formel des 2. Initium ein Beginn mit Subton der Tonika obligatorisch oder nicht; diese Entscheidung wird von der Formel offensichtlich nicht vorgegeben, denn es gibt eben verschiedene Entscheidungen: Im *Tract. Eripe* z. B. wird im 2. Vers mit *tota* sofort mit dem akzentbeachtenden *pes* begonnen, in *juxta iter* aber erhält erst der zweite Wortakzent die entsprechende Floskel, den *pes CD*. Im 10. Vers wird die Angelegenheit noch komplizierter, weil der Text zwar mit Wortakzent beginnt, der nächste Akzent dann aber sehr lange auf sich warten läßt. Was macht der Adaptor also — jedenfalls der, dessen Version im Gradualbuch überliefert wird (Pfisterer jedenfalls kommt nicht einmal auf den Gedanken einer Prüfung seiner Vorstellungen durch

Parallelen)?

Er muß die Silbenfolgen *labor labiorum ipsorum* durch die Formel bewältigen; dabei ist die Unterbringung der Schlußformel klar, sie beginnt mit dem letzten Akzent, *ipsorum*. Problematisch ist also nur der Anfang; er entscheidet sich recht rational, die ersten zwei Silben als vorinitiale Rezitation zu gestalten, sich also um den Wortakzent nicht zu scheren; um dann aber, wie die Formel verlangt, den für das 2. Initium typischen und unverzichtbaren *pes EF* schon auf die Anfangssilbe von *labiorum* zu setzen.

Aha, da hat man den *Nebenakzent!* Nein, den hat man eben nicht, jedenfalls nicht als Auslöser oder Faktor der Formelgestaltung: Eine Ausdehnung der vorinitialen Rezitation über vier Silben scheint ästhetisch der Formel unangemessen gewesen zu sein. Dies ist auch verständlich: Eine Initialformel bzw. das melodische Merkmal, das das entsprechende Initium besonders charakterisiert, kann schließlich nicht zu lange auf sich warten lassen, um verstanden zu werden. Wie Pfisterers Beispiele, *ib.*, S. 305, erkennen lassen, gibt es allerdings auch Adaptoren, selten genug, die die Formel auch in einem solchen Fall strikt schematisch adaptieren, nämlich den initialen *pes EF* nur auf den ersten Akzent nach vorinitialer Rezitation setzen, wie dies drei Hss. im Tract. *Deus, Deus meus* V. 13 auf *et annuntiabunt* tun, wogegen die Mehrheit der Entscheidung des Adaptors im Tract. *Eripe* auf *laber labiorum* tut. So ist das mit Formeln, deren Adaption eben doch nicht so automatisch durchgeführt werden kann, wie dies den Anschein haben könnte. Auch hier können *Meister Jaques* aus Zürich mit seiner Erkenntnis, daß die Dinge nicht so einfach waren, wie sie schienen, oder *Monty Bodkins*, wenn er von *Wheels within wheels* spricht, angeführt werden. Auch hier müßte man übrigens wieder fragen, was denn eigentlich die „Akzentlehre“ für Prinzipien haben könnte, wenn sie von verschiedenen Adaptoren einer Formel in so verschiedener Weise angewandt wird? Sie kann also nicht verbindlich gewesen sein, d. h. nicht existiert haben.

Genau diese Notwendigkeit führt den Adaptor der Formel in *Eripe* zur Entscheidung, die eigentlich den Wortakzent beachtenden, initial charakteristischen *pedes* auf die erste Silbe des zweiten Wortes zu setzen; damit kann er den eigentlichen Akzent nutzen zur Belebung des Anschluß- bzw. Binnen-Rezitativs auf der Tonika nach der üblichen Weise (auf die Formel wird unten noch in anderem Zusammenhang eingegangen — hinsichtlich der „Betonungen“ beachte man noch die Ungeheuerlichkeit, mit der der Formeladaptor den folgenden Text „betonend“ deklamiert, *operiet eos*, mit der „unbetonten“ Silbe auf tiefer, durch Quintsprung von oben erreichter Lage!, hier „frißt“ offenbar der *steile* Nebenakzent den eigentlichen Akzent; im 10. Vers des Tract. *Eripe*):



la- bor la- bi- o- rum i- pso- rum

Also, statt gleich auf *labor* mit dem initialen *pes EF* zu beginnen — und lange Rezitation auf *D* durchzuführen —, entscheidet sich der Adaptor eben anders, in der angeführten Weise, durchaus rational und vor allem musikalisch sinnvoll.

Was kann das alles für den hier betrachteten Fall im Tract. *Qui habitat* sagen: Einmal, der Text für die Anbringung der Formel ist sehr kurz — am Ende ist immer alles klar. Damit kann man sich entscheiden, den charakteristischen Initialpes sofort auf die Anfangssilbe zu setzen, zumal man dieser Silbe auch einen Akzent zuweisen könnte — das spielt aber keine große Rolle in diesem Fall, denn, wie Pfisterers Variante B zeigt, kann man sich auch anders entscheiden, nämlich unter der durchaus möglichen Mißachtung der Lage des Wortakzents am vorinitialen Rezitativ auf *C* wird festgehalten und dann erst, wo es auch immer geht, der charakteristische *pes* gesetzt, hier auf die Anfangssilbe. Natürlich kann man auch hier irgendeinen Nebenakzent sehen wollen, so etwas wird immer möglich sein — was soll der eigentlich leisten, was kann dessen Funktion sein, wenn, wie hier eindeutig, eine andere Lösung ausgeschlossen ist, besteht man auf der Notwendigkeit der vorinitialen Rezitation, also eines silbisch einen Tons *C*. Sowohl ästhetisch wie auch formelmäßig löst sich Pfisterers Erkenntnis über Neben- und Hauptakzenten in Nichts auf. Auch hier erweist sich die einfache Identifizierung von Wortakzent und melodischen Merkmalen als unbrauchbar<sup>207</sup>.

Man findet aber sehr wohl noch genügend andere Beispiele dafür, daß eine einfache Identifizierung der angesprochenen Art nicht so einfach zu akzeptieren ist, wie dies in

<sup>207</sup>Und es stellt zumindest den Betreuern von Pfisterers Dissertation kein Zeugnis für besondere Erfahrung mit choralischer Ästhetik dar, wenn sie Pfisterer aus jeweils individuellen Varianten der Überlieferung im Tract. *Deus, Deus meus* auf *in Te speraverunt* absonderliche Akzentuierungen folgern lassen: Klar ist, daß man bei *In Te Speraverunt* fragen kann, wie man die Formel korrekt anwenden soll; am nächsten liegt die Anwendung des charakteristischen *pes* auf *in Te*, wie dies auch in zwei Varianten geschieht.

Wenn eine einzige Variante, ib., S. 305 B, *in Te* vorinitial rezitieren läßt, und kein Fehler vorliegt, dann folgt daraus wohl nicht eine Mißachtung der Bedeutung des Wortes *Te*, sondern die Entscheidung, daß die einsilbigen Wörter das vorinitiale Rezitativ bestimmen sollen, daß hier also zwei Silben vor dem charakteristischen *pes* stehen müssen; ein klarer Beweis dafür, daß der Adaptor den Wortakzent nicht als für so wichtig angesehen haben kann, wie man dies gerne haben möchte.

Und dann die normale Variante der zwei absteigenden *pedes*:



in Te spe-ra-ve-runt

Abgesehen davon, daß eine solche Folge recht häufig auch an anderen Stellen der choralischen Melodik ist, ist zu fragen, ob hier nicht eine melodische Bildung vorliegen kann, ein musikalisch etwas aufwendiger gestalteter Abstieg, nämlich durch die zwei *pedes*; schließlich gibt es aber auch diese Art des „bewegten“ Rezitativs, also die Reihung von *pedes DE DE DE ...* gerade an dieser Stelle oft genug, um als Vorbild herangezogen werden zu können. Was soll da die Annahme irgendeiner absurden Akzentuierung wie *in Té spèravérunt*? Was sollte damit deklamiert werden? Wer soll so gesprochen haben? Maßgeblich ist doch die musikalische Form.

Pfisterers Ausführungen vorausgesetzt wird.

Man kann für Gegenbeispiele auch das *Offertoriale* heranziehen; da findet man auf S. 7 das Wort *misericordiam tuam* (Off. *Deus tu*), und da wird die Akzentbeachtung durch die Melodie nur genutzt, um auf der Silbe *misericordiam* ein noch viel höher reichendes Melisma vorzubereiten — von „Nebenakzenten“ oder solchen Dingen wird man hier wohl nicht sprechen wollen. S. 8 findet man die „Betonung“ — alles im Rahmen eines rezitativischen Kontexts — *captivitatem*, wonach mit *Iacob* weder zwei Einsilbler noch ein zweisilbiges Personalpronomen folgt, auf dem kadenziert wird. Auch hier war dem Komponisten eine melodische Beachtung des Wortakzents offensichtlich zu früh, er setzt seine melismatischen Künste auf die letzten drei Silben, nebst kleinem Jubilus. Weitere Beispiele für „falsche“ „Betonung“ aus dem *Offertoriale* seien hier nur noch als Hinweise angeführt, s. S. 27, auf *insurgentes in me*, wobei der Akzent durchaus „korrekt“, aber in sehr einfacher Weise beachtet wird; S. 31 findet man *mandata* „betont“, und zwar fast so stark wie *testimonia tua* (auch hier erscheint Pfisterers angebliche, also gar nicht so seltene, *Enklise* zweisilbiger Wörter, nur weil sie Pronomina sind, als absolut unverständliche Erklärung; musikalisch aufwendig sind die letzten drei Silben, nichts anderes; hier werden also Silben vom Schluß her gezählt; das Gleiche gilt für S. 35, *iniquitatem meam*, wo der Wortakzent als Vorbereitung des Schlußaufstiegs genutzt wird, also wie sonst eine Akzentvorbereitung durch vorangehenden Tiefton; auch hier liegt die wirklich nicht so seltene Dreiteiligkeit der Schlußwendung vor).

Dreiteilig ist auch die „Akzentmißachtung“, ib., S. 38 auf *Deus laudem meam ne tacueris*, denn hier wird doch ausgerechnet die Akzentsilbe nur als Einzelton gesetzt<sup>208</sup>. S. 153 findet man die „Betonung“ *tribuisti ei Domine*, wobei *ei* in einer geradezu auffälligen Weise „betont“ wird, also spielt der Wortakzent auch hier keine Rolle, wenn er auch im Rezitativ eine gewisse Beachtung findet. Ganz abenteuerlich, von der Identifizierung von Wortakzent und musikalischen Merkmalen her gesehen, wird das Rezitativ, ib., S. 171, wo doch tatsächlich *et confitebor tibi, Domine* „betont“ wird. Und ib., auf S. 160 findet man ebenfalls absonderlich „betont“ *descendentem super domum*, wobei *super* in seinem Kontext besonders hervorgehoben wird — also spielt der Wortakzent hier auch keine Rolle, *super* zu „betonen“ war dem Komponisten ersichtlich zu früh im Melodieablauf. Im Off. *Ad te* wird man doch auch nicht erwarten, daß der Komponist eine „Betonung“ wie *Domine* gemeint haben könnte; wie bereits erwähnt, wird auch im Int. *Populus Sion* der Akzent von *laetitia* als initiale Wendung verwendet, um den wirklichen Höhepunkt, melismatisch wie tonräumlich, auf *laetitia* zu erhalten. Auch da ist klar, daß hier der Hochton des folgenden *cordis vestri* rein melodisch genutzt wird, „falsch“ als Wortakzent ist dieses

<sup>208</sup>Das Rezitativ ist ein schönes Beispiel dafür, daß man natürlich den Wortakzent nutzen kann, hier um eine regelmäßige Alternation von *pedes* und Einzeltönen zu erhalten; daß damit jedesmal besondere Akzentuierungen des Wortakzents gemeint sein sollten und nicht primär melodische „Symmetrie“, das wäre eben erst zu beweisen — denn daß eine solche „alternierende“ Betonung dem rhetorischen Verbot der *μνοτονοία* entsprechen könnte, dem das Rezitativ so gleichsam absolut widerspricht, wird man auch nicht annehmen wollen.

Melisma eben auch: Der Komponist wollte hier die vierte und dritte Silbe vor Schluß als Träger des letzten melodischen Höhepunkts vor Antiphonende gestalten; ein solches ästhetisches Empfinden kann kaum als abwegig bestimmt oder gar durch irgendetwas aus der Sprachbetonung erklärt werden.

Was soll man mit einer „Betonung“ machen, die sukzessive aufsteigt und auf *in* ihren Höhepunkt hat, wie in der Com. *Ierusalem surge, et sta in excelso*? Daß hier wirklich *in* die besondere Betonung fordern könnte, wäre doch eine etwas seltsame Annahme, man wird hier die melodische Linie als das Gewollte ansehen müssen. Die angeführten Beispiele für „falsche“ „Betonungen“ zeigen einmal, daß methodisch statistische Untersuchungen notwendig sind, z. B. auch um die Häufigkeit von Schlüssen mit je zwei einsilbigen Wörtern in Relation zu anderen vergleichbaren Schlüssen festzustellen, um die Anzahl von Schlüssen mit Pänultima-Akzent von anderen unterscheiden zu können, und dann die jeweiligen musikalischen Reaktionen zu überprüfen.

Eine Erklärung, die, wie dies Pfisterer tut, *ib.*, S. 196, grammatische und metrische Merkmale des Sprachklangs, wie die einer en- oder proklitischen Zusammenfassung von Wortfolgen zu einem einzigen Wort, in bestimmten Fällen, wie *super me*, wo Pfisterer die *normale Dreisilbenregel*, gemeint ist vielleicht die Antepänultimaregel, nach Norbergs Aufstellungen wiederfinden möchte<sup>209</sup>, müßte auch beachten, daß es sich bei den Psalmentexten nicht notwendig um klassische Kunstprosa handelt, aber auch, daß die Vorstellung, die Vertonung dieser Texte im oder durch den Choral nach rhetorischen, kunstprosamäßigen Gesichtspunkten vor sich ginge, schon durch die Existenz des Rezitativs in allen Gattungen des Chorals a priori zu bezweifeln ist. Hinzu kommt die offenbar für manchen Betrachter geradezu inakzeptable Tatsache, daß der Choral musikalische Kunst ist, nicht einfach rhetorische Aussprache von Texten bzw. eine quasi musikalische Umsetzung solcher Aussprache; gegen eine solche Hypothese gibt es zu viele Gegenargumente, das Rezitativ ist nur eines davon, die Wiederholung von Motiven ein anderes.

Nicht nur die zahlreichen, rein musikalisch erklärbaren Gegenbeispiele, die wohl nicht ausgeschlossene Möglichkeit des silbenzählenden Prinzips, vor allem aber ein Blick auf die musikalische Struktur, zeigt, daß von solchen Bildungen gar nicht gesprochen werden kann: *super me* bedeutet in den musikalischen Beispielen eben gerade nicht eine Zusammenfassung zu einer einzigen musikalischen Bildung, also zu einer einheitlichen *neuma*

<sup>209</sup>Der Akzent wäre einem mit gleicher metrischer Prosodie *kurz, kurz, lang* (die man allerdings sehr lange suchen müßte), und hätte deshalb — eben als ein einziges Wort! — den Akzent auf der Pänultima zu haben. Aus Pfisterers Darstellung wird nicht klar, ob er so etwas meinen könnte, was nun wieder mit *Enklise* nichts zu tun hat. Eine gewisse Akribie im Umgang mit wirklich wissenschaftlichen Disziplinen wie Grammatik wäre vielleicht nicht unangebracht; zumal man doch fragen muß, wer hat je *super me* deklamiert, wo klar eine Ultimabetonung vorliegt, und zudem noch in *me* kein irrelevantes Wort vorliegt: Schließen solche Wörter einen Satz(teil) ab, herrscht eben nicht der Wortakzent als potentieller Faktor, sondern der Vorgang der Kadenzbildung — der Choral ist auf den Text primär syntaktisch bezogen, daraus bezieht er die übergeordneten Formfaktoren, die Akzentnutzung ist ein weiteres, aber untergeordnetes Mittel.

o. ä. Was sollte überhaupt eine Entsprechung musikalisch sein, wie soll man sich eine musikalische Enklise vorstellen, nur weil die Schlußsilbe eines Wortes mit Hochlage und Melisma ausgezeichnet ist, muß doch nicht die folgende musikalische *syllaba* daran angebunden sein. Und wo beachtet eigentlich der Choral die prosodische Metrik? Diese hängt zwar in der Lateinischen Sprache fest mit der Lage des Akzents im Wort zusammen — bzw. vice versa —, nur von metrischen Gegebenheiten nimmt der Choral ebenso wenig Kenntnis wie von rhythmischen Versbildungen, erst recht nicht von akzentischen Reimstrukturen (Wortwiederholungen können, aber müssen nicht, melodische Wiederholungen verursachen bzw. dazu anregen — daß dies aber jeweils die akzentischen bzw. entsprechenden prosodischen Strukturen seien, die solche Wiederholungen verursachten, kann man nicht nachweisen; auch hier liegt ein deutlicher Gegensatz zu echten sprachlichen Reimen).

Es gibt natürlich, besonders häufig vielleicht im Offertorium, aber nicht nur da, im Choral musikalische „Reime“ (einige Beispiele in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, passim; leicht zu finden mit der Suchfunktion), nur wo und wie sollte der Choral rhythmische Reime musikalisch beantworten. Daß die Enklise, *im Sinne der Schulgrammatik* (der von Herodian oder der von Aristophanes von Byzanz<sup>210</sup>?) nicht einfach auf die von Pfisterer auch noch extrem selektiv ausgewählten Beispiele für „falsche“, aber doch als solche zu rechtfertigende, „Betonung“ übertragen werden kann, wurde oben gezeigt. Man kann auch nicht einfach den sprachklanglichen Reimzwang auf die Musik übertragen, ohne einmal erörtert zu haben, was denn eigentlich ein musikalisches Wort sein könnte, was eigentlich wirklich die Relation von Sprachklang, Wortgrenzen, Akzent und Silbenzahl in Relation zu musikalischen Schlußbildungen, Anfängen, also eben der syntaktischen, für die Gesamtform choralischer Melodien wesentlichen Größen sind<sup>211</sup>.

<sup>210</sup> Eine Anzahl von ein-, seltener zweisilbigen Wörtern hat keinen Hauptakzent (ist also musikalisch tieftönig), und wird akzentuell an das vorhergehende Wort angelehnt ..., wie sollte das mit Pfisterers musikalischer *Enklise* verbunden werden können, wo es darum geht, daß in Situationen wie *emitte me* manchmal *emitte* eine melodische Bewegung nach oben haben kann? Was sollte das mit der grammatisch definierten echten Enklise zu tun haben können? Vielleicht wäre die Beachtung der Literatur nicht ganz unangebracht, wie überhaupt Griechisch eine schöne, von nicht ganz unkundigen antiken Grammatikern „aufgearbeitete“ Sprache ist, vgl. E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, 1. Band, S. 388, *Handbuch der Altertumswissenschaft* 2. Abt., 1. Teil, 1. Bd., München 1953. Die schon von Willamowitz als Schullehrstoff vehement abgelehnten byzantinischen Schematismen sollte man übrigens nicht verabsolutieren.

<sup>211</sup> Wenn der 1. Versanfang in den Tractus der 8. Tonart klar akzentbeachtend ist, also unbetonte Silben auf der Tonika rezitiert werden, wie dies ein übliches Prinzip ist, dann stellt sich natürlich ein Problem ein: Wenn zwei Akzente direkt nacheinander kommen, wie in *Cantemus domino* auf *Hic Deus* zu übertragen waren, wie dies auch im Fall der Initialformel des 1. Tons im Int. *Da pacem* identisch der Fall ist, mußte sich der Adaptor bzw. Komponist natürlich entscheiden, wie er die so festgelegte Formel anwenden kann. Es handelt sich um einen statistisch gesehen seltenen Fall, so daß die Formel selbst keine „Anweisung“ geben konnte. Also bestand ein Dilemma für die

Pfisterer übersieht in seiner einfachen — und daher typischen, deshalb hier, leider näher zu betrachtenden — Gleichsetzung von Wortakzent (nach deutscher Art) und bestimmten musikalischen Merkmalen, die nicht einmal alle Ausnahmen zu klassifizieren versucht, daß die in rhythmischer Dichtung genutzten klanglichen Faktoren des Akzents auf der Wirkung regelmäßiger rhythmischer Akzentfolgen am Akzentende oder auch des Silbenzählens beruhen bzw. die rhythmischen Versmuster, zunächst in Reimschemata, beruhen, also auf dem, was eine akzentalternierende Lesung von *Mihi est propositum* so eingängig macht. Wo aber gibt es im Choral — Hymnus und spätere Sequenz natürlich ausgenommen — solche Wirkungsfaktoren? Wo wirken Melismen in hoher Lage wie Wortakzente in rhythmischer Dichtung?

Allein der Umstand, daß die Möglichkeiten der Melodie, auf den Wortakzent zu reagieren, nicht nur von vornherein nicht absolut verbindlich ist, sondern vor allem sehr verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten aufweist, müßte zu erkennen geben, daß die einfache Identifizierung von Wortakzent und den entsprechenden musikalischen Gestaltungsmitteln zu absonderlichen Ergebnissen führen muß, wenn dann noch Eigenschaften rhythmischer Dichtung mit den melodischen Merkmalen in eins vermengt werden. Allerdings ist klar, daß der vollständige Verzicht auf Betrachtung des musikalischen Kontexts, des Umstands, daß der Choral Musik ist, und daher auch musikalische Stilregeln, ästhetische Ordnungsfaktoren und künstlerische Entscheidungen beinhaltet, von jedem Begründungszwang der jeweiligen musikalischen Form vollkommen befreit. Daß dies die Beschäftigung mit Musik erheblich erleichtern kann, braucht man doch über Musik selbst nichts mehr zu sagen, liegt auf der Hand. Insofern ist die reduktive Identifikation Pfisterers Ausdruck eines Umgangs mit dem Choral, die man als hochgradig unmusikalisch qualifizieren muß.

Betrachtet man einmal die Vielfalt der melodischen Reaktion auf Wortakzente, so findet man den einfachen Hochton, den gleichen Ton, der durch vorausgehenden Tieftone als Hochton gekennzeichnet wird, oder den Hochton, den ein vorausgehender Aufstieg vorbereitet, den herausragenden Sprung nach oben, Int. *Ad Te levavi animam*, den Hochton mit nachfolgendem Tieftone, und schließlich alle Möglichkeiten von Melismen bzw. melodischen Bewegungen in Melismen; und deren Gestaltungen sind sehr vielfältig. Alle diese Möglichkeiten sind als das eine Merkmal der „Betonung“ anzusehen, zu vergleichen mit rhythmischen Korrespondenzmustern im Reim rhythmischer Dichtung und dazu noch Betonungskonventionen<sup>212</sup> der deutschen Sprache, nur weil beide so gewohnte Erscheinun-

---

Adaption, was in den beiden Fällen so gelöst wurde, daß man einmal die Formel auf den ersten Akzent anbringt, dann aber auch noch den zweiten Akzent mit den Möglichkeiten beachtet. Mit metrischen oder rhythmischen Regeln der Dichtung hat eine solche Entscheidung nichts zu tun. Es sei denn, man identifiziert einfach Wortakzent und entsprechende musikalische Merkmale, die aber fakultativ sind — es gibt eben genügend hochliegende Melismen, die nicht auf Akzent sitzen.

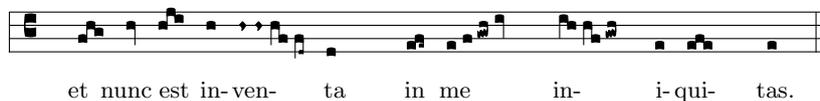
<sup>212</sup>Dazu vergleiche man die Erkenntnis von Augustin im 1. Teil des 1. Buches von *De musica*, daß die Regeln der Grammatik auf Konvention bzw. Tradition beruhen, die der Musik auf absoluten Proportionen.

gen sind, daß eine Reflexion ihrer historischen und sprachklanglichen Begrenztheit nicht notwendig erscheint?

Ein schönes, als Abschluß der Erörterung des Akzentdogmas generell geeignetes Beispiel für die Unbrauchbarkeit der „Betonungslehre“ findet man im Int. *Probasti, Domine* (das angenehmerweise in AR nicht vertont worden ist — ein weiteres Zeichen der direkten, sekundären Entstehung von AR aus Greg? oder ein Hinweis darauf, daß Greg natürlich eigene Entwicklungen aufweist; immerhin ist die Melodie in Metz, St. Gallen, Chartres und anderswo überliefert):



Der Wortakzent wird hier „korrekt“ einmal durch „Gegenbewegung“ auf der vorangehenden Silbe, dann durch *pes* zum Ton über der *tuba* gestaltet — aber, viel auffälliger ist der chimarische „Nebenakzent“ *visitasti*; und vom Ausmaß des Melismas gesehen erweist sich die „Betonung“ auf *visitasti* als der vorangehenden Akzentnutzung überlegen, zumal der erreichte Höchstton identisch ist. Natürlich ist die Schlußwendung nicht auf den Akzent bezogen, sondern silbenzählend: Der musikalische „Reim“ zu Ende des Int. setzt zusätzlich eine Rezitationssilbe ein; hinzu kommt aber noch, daß die „Reim“struktur dazu führt, das die „Betonung“ wieder erhebliche „Mängel“ aufweist, wenn *iniquitas* „betont“ wird:



Merkwürdig wäre auch die „Betonung“ von *est* gegenüber etwa *inventa*, denn die *copula* bezeichnet hier keine Existenzaussage — doch so kann man nur „argumentieren“, wenn man naiv anachronistisch melische Bewegung nach oben und hohe Lage einfach mit sprachklanglicher Betonung identifiziert, weil man das aus dem Deutschen so gewohnt ist. Auch *in me* läßt nicht erkennen, daß hier eine Folge von zwei Einsilblern vorliegt, die doch eigentlich irgendwie *enklitisch* sein „müßten“, wenn man die entsprechende absonderliche Vorstellung hegt, denn ein Prinzip, das mal befolgt wird, mal nicht, gerade wie es kommt oder „paßt“, hat gewisse Schwierigkeiten mit seiner Existenz als Prinzip.

Wie die Schlußwendung auf den Text adaptiert wird, ist klar: der abschließende *torculus GaG* muß auf die vorletzte Silbe fallen. Fragen könnte man hier, warum der Komponist seinen musikalischen „Reim“ nicht dreisilbig, wie beim ersten Auftritt der Wendung „sil-labisiert“, d. h. die Wendung auf *iniquitas* nicht erst auf *iniquitas* setzt, also warum er vor dem Schluß*torculus* noch eine Rezitation setzt, und zwar ausgerechnet auf die betonte Silbe des Wortes, so daß dieser Akzent total unbeachtet bleibt: In diesem hier als mögliche Alternative der silbischen Verteilung erörterten Fall wäre die Akzentsilbe auf

das größte Melisma gefallen! Man wird wohl die Wortgrenze bzw. die Einheit des Wortes als Silbengruppe ansetzen müssen, die den musikalischen „Reim“ einheitlich über dem Schlußwort haben wollte.

Die Akzente spielen ersichtlich keine Rolle für die Melodiebildung an dieser Stelle — an anderen des gleichen Int. sind sie in der üblichen Weise für die Melodiegestalt wesentlich, d. h. werden entsprechend dem Kontext genutzt. Wenn die Komponisten — und allein die Bildung des zitierten musikalischen „Reims“ „verlangt“ nach einem Erfinder — einmal auf den Akzent achten, ein anderes Mal aber auf jede Beachtung verzichten können, muß man folgern, daß der Wortakzent ein fakultativer, musikalisch nutzbarer kompositorischer Formfaktor, aber nicht ein zwangsläufiger oder natürlicher „Ausfluß“ normaler, vom Choral zu übernehmender Sprachklanglichkeit war (SemantikerInnen könnten tiefste „theologische“ „Erkenntnisse“ aus diesem „Reim“ ziehen: der Besuch bei Nacht und die in mir nicht gefundene *iniquitas* ..., was könnte die miteinander wohl verknüpfen — man kann dankbar sein, daß hierzu offenbar noch keine Phantasien entstanden sind, vgl. dazu Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 986 ff.).

### 2.8.3 Gibt es spezielle Konjugationsformen als Erklärung für „falsche“ „Betonungen“ in der Chormelodik?

Aber Pfisterer findet auch metrische bzw. mit dem Futur der konsonantischen Konjugation verbundene Eigenschaften in der Melodik verwirklicht, wenn er über *merfach auftretende Unregelmäßigkeiten* spricht, womit er offenbar „falsche“ „Betonungen“ meint — sein Grundprinzip ist also: Jedem Wortakzent muß eines der Merkmale entsprechen, so etwas wie tieftönige Vertonung einer Akzentsilbe — und das gibt es — muß dann ein grammatistisch zu erklärender Widerspruch sein; musikalische Ästhetik gibt es für eine solche Betrachtung ebenso wenig wie selbständige Gestaltungsregeln.

Wenn dann allerdings, ib., S. 197, Gestaltungen wie im Grad. *Beatus vir*,



be- ne-di-ce- tur

so wird man die von Pfisterer gefundene „Betonung“ *benedicetur* doch mit einiger Verwunderung sehen: Der höchste Ton, der wie gar nicht unüblich durch eine Gegenbewegung vorbereitet wird, Terzsprung nach oben, ausgeglichen durch skalische Gegenbewegung, der dann ein Quartsprung auf den Hochtton (bzw. *pes* in einigen Hss.) erreicht wird, worauf die letzte Silbe wieder tiefer steht — hier soll auf einmal der Hochtton nicht adäquate Reaktion auf den Wortakzent sein? Das ist unverständlich<sup>213</sup>. Hier begegnet genau das, was die Fülle der Reaktionsmöglichkeiten ausmacht und die Frage stellen sollte, wie man

<sup>213</sup>Wie soll man dann eigentlich den Umstand erklären, daß im Chorstück desselben Graduale

diese Art der — potentiellen — Beachtung von Wortakzenten als Faktor der musikalischen Gestalt bewerten kann.

Um noch den bequemen Vergleich mit AR zu ermöglichen, sei noch das Schlußmelisma des Grad. *Beatus vir* in Greg zusammen mit der Parallele in AR zitiert, was zu nicht uninteressanten Ergebnissen führen kann:



Die Parallele in AR ist im Schlußmelisma deutlich anders (das mag man als sekundäre Hinzufügung zur gemeinsamen Vorgabe deuten):



be- ne-di- ce-tur

Wer hier nicht bemerkt, daß ein zweimaliger Aufstieg vorliegt, der einmal bis *d*, dann nach Abstieg erneut nach oben, nun aber bis *e* verläuft, und nicht hört, daß dies eine melodische Gesamtkonzeption ist, der sollte besser von choralischer Musik unbelastet bleiben. Der Schlußjubilus in Greg ist sichtlich reduziert auf zwei Lagen, einmal, mit Motivwiederholung, *b – F*, dem dann ein kleine tonräumliche Erweiterung folgt *c – F* (wobei *b* ausgelassen wird). Diese, gestaltnmäßig nicht einfalllose Reduziertheit des Schlußmelismas in Greg kann man auf klare tonräumliche Differenzierung der Abschnitte zurückführen: *benedicetur* nimmt den melodischen Bogen des vorangehenden Abschnitts *rectorum* auf, so daß für die Kadenzebene nur der Jubilus bleibt; AR ist hier ersichtlich wirkungsvoller — Greg ist von einer Gesamtdisposition bestimmt, in der der Jubilus zu *benedicetur* eine klar tonräumlich reduzierte Relation besitzt.

Genauso unbrauchbar ist Pfisterers Deutung der „Betonung“ im Tract. *Beatus vir*: Die Reaktion auf den Wortakzent besteht darin, daß ausgehend von hoher Rezitation auf *c* in einem stark melismatischen Stil die Wendung auf dem Akzent vorbereitet wird durch Anstieg auf der Silbe vor dem Akzent, ein bekanntlich schon im einfacheren Rezitativ bzw. in der Psalmodie nicht ganz unbekanntes Vorgehen, vgl. etwa Johner, *Wort und Ton*, S. 42. Man könnte etwa auch im Grad. *In sole* auf den Anfang des Versus verweisen, wo weder *caelo* enklitisch auf *A summo* verweist, noch eine normale „Betonung“ *summo*

auf *mandatis eius* sowohl ein großes Melisma als auch der Schritt nach oben auf den Wortakzent reagiert, dann aber auf *tis* das Ganze gleichsam verkürzt wiederholt wird, einschließlich des so auffälligen Quartsprungs nach oben und dessen Überbietung ebenfalls nach oben? Soll man hier einen Haupt- und einen Nebenakzent, direkt hintereinander, sehen, Ergebnis einer *Enklise* von *eius*? Oder ist in *cupit* der Höhepunkt auf *cu* deshalb weniger „akzentuiert“, weil auf *pit* ein längeres Melisma steht? Vielleicht gibt es auch rein musikalische Gestaltfaktoren.

zu vermuten ist; die Formel ist offensichtlich in dieser Weise gedacht; im Grad. *Speciosus* auf *dico ego* ist eindeutig *ego* betont, vorbereitet durch die Vorsilbe.

Man wird auch im Tract. *Qui habitat* die Wendung *custodiant te* mit korrekter Akzentbeachtung, aber auch einem aufsteigenden Melisma auf *custodiant* als nichts anderes als eine Vorbereitung des eigentlich gemeinten Akzents auf *te* sehen müssen, auch wenn *te* nicht weiter steigt (eine vergleichbare Situation findet man im Grad. *Adiutor meus* zu Anfang des Chorstücks). Das heißt aber zunächst nur, daß der Adaptor nicht notwendig eine schlampige, an sich auch nicht ganz verständliche, schlechte Aussprache gehabt haben muß — soll er etwa *benedicetur* als *benedicitur* gesprochen haben, vielleicht eine Art Iotazismus, der die Tempora und die ihnen zugeordneten grammatischen Zeichen nicht verstanden haben soll? Wo gibt es dafür sprachhistorische Nachweise, die klar in die Zeit weisen. Darauf ist noch einzugehen.

Man kann sich auch den Tract. *Iubilate* an der melodisch gleichen Stelle betrachten, wo man findet, daß der Adaptor nach Pfisterers „Betonung“ die Wortfolge *et oves pascuae eius* „akzentuiert“, vielleicht eine Assimilation auf futurische Formen der konsonantischen Konjugation, ein Aussprechen von *ae* als *i*? Sicher nicht, sondern ein ganz klares Gefühl, daß nicht die aufsteigende initiale Wendung, sondern ihr Ziel Ort der „Betonung“ ist oder wenigstens sein kann, nämlich die „Betonung“ von *ejus*. Daß man hier auch anders komponieren kann, wenn andere Verhältnisse der Wortakzente vorliegen, zeigt der Tract. *Cantemus* ebenfalls an der gleichen Stelle, wenn er die initiale Wendung allerdings noch etwas ausgestaltet, nämlich nicht nur als *scandicus Fac*, sondern als *Fa<sup>˘</sup>cd* formt, um dem Akzent von *nomen* adäquat zu begegnen, was der von *Vinea* mit *Israel* ebenfalls tut. Es kommt aber noch ein Unterschied hinzu: Die Tractus mit der „ausgestalteten“ Aufstiegsfigur haben vor dem Schluß, der immer auf den den Abstieg beginnenden *porrectus* stehenden letzten Silbe offenbar durchweg ein paar mehr Silben zur Verfügung, die die Aufstiegsfigur von diesem *porrectus* trennt: *-dicetur/nomen est illi/Israel est/-ae eius*. Hier also lag das Problem der Adaption, in dem verfügbaren Abstand vom Schluß, d. h. verfügbaren Anzahl von silbischen Einheiten vor Jubilusbeginn — und die letzte und vorletzte Silbe ist absolut fest gegeben — was bleibt dann den Adaptoren anderes als der Formel entsprechend eben silbenzählend vorzugehen und, wie übrigens die rhythmische Angabe in Laon deutlich zeigt, den vorletzten Ton als — musikalisch wie auch immer zu verstehen — „betont“ anzusehen; sie gehen noch weiter, sie reduzieren die Gestalt der Wendung, wie sie im Tract. *Cantemus* auf *Domino nomen est illi* mit *Fa<sup>˘</sup>cd* begegnet, wie angesprochen auf *Fac*, lassen also das, hier mit Tilde wiedergegebene, Quilisma und den Überbietungston aus; also mehr können sie doch nicht tun, um von dieser offenbar die Urform wiedergebenden Wendung die „Betonung“ wegzunehmen.

Auch hier erweist sich die Deutung Pfisterers als wenig überlegt; vor allem schiebt sie den Komponisten/Adaptoren im Frankenreich ohne Not schlechte Lateinkenntnisse in die Schuhe, ohne auch nur darüber Rechenschaft geben zu können oder wollen, wie dies denn eigentlich damit kompatibel sein kann, daß es auch „richtige“ — nach Pfisterers Vorstel-

lung<sup>214</sup> — „Betonungen“ des Wortes *benedicetur* in ausreichender Anzahl gibt (vielleicht sollte man ja auch merowingische Latinität als Grund einführen?). Aber es ist doch so angenehm, den Anschein zu erwecken, den Choral ganz wissenschaftlich nach einem einzigen Kriterium beurteilen zu können; alles erklärt sich aus dem Akzent (in deutschem Verständnis)

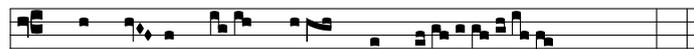
Warum soll denn eigentlich an bestimmten Stellen „richtig“ an anderen „unrichtig“ betont worden sein können? Sollen hier Schichten der Entwicklung des Sprachklangs vorliegen? Die Identifikationen Pfisterers erweisen sich auch hier als hochgradig unbrauchbar, geradezu exemplarisch unmusikalisch, denn die Frage, ob es hier vielleicht musikalische Gründe geben könnte, müßte sich doch eigentlich einstellen, wenn man solche Diskrepanzen gefunden haben will. Auch hier erweist sich die Arbeit von Pfisterer als typischer Vertreter der Art von Musikwissenschaft, die auf die Kenntnisnahme der Musik als Musik verzichtet<sup>215</sup>. Der Versuch, angebliche oder wirkliche Verstöße gegen die „richtige“ „Betonung“ in den Melodien, ohne einen Blick auf deren Gestalt zu richten, allein durch sprachklangliche, zudem ihres Auftretens wegen nicht gerade naheliegende Merkmale zu „erklären“, läßt so gut wie alle Fragen offen und ist als inadäquat zu bewerten.

Den vergleichbaren Fehler, auch methodisch, der Nichtbeachtung von Parallelen findet sich in Pfisterers Anführung des Tract. *Deus Deus meus*, ib., S. 196, der auf *respice in me* eine entsprechende sozusagen zweisilbige *Enklise* besäße. Betrachtet man die Anwendung der gleichen Formel im Tract. *Eripe*, der zwar nicht in allen *Sextuplex*-Hss. enthalten ist, dennoch kaum als Zeugnis der Entwicklung dieser Formel und ihrer Adaptionen ausgeschieden werden kann, nur weil er im *Graduale Triplex* nicht vorkommt, so findet man die ebenfalls so „enklitische“ „Betonung“ *Domine malo*; was soll man da machen? Hat der Adaptor dieser Anwendung der Formel diese nur fälschlich als silbenzählend verstanden? Dann kann er aber *in me* nicht als Sonderfall interpretiert haben. Die Annahme Pfisterers trifft also auch hier nicht zu<sup>216</sup>.

<sup>214</sup>Und es erscheint methodisch doch nicht als so ganz überflüssig, zunächst einmal Klarheit über die Formen der musikalischen Reaktionsmöglichkeiten auf Wortakzente zu schaffen, und dies nicht einfach als intuitives Wissen vorauszusetzen; auch hier kann auf die Klassifikation schon von Johner als Hinweis auf die Notwendigkeit entsprechender vorgängiger Klassifikation verwiesen werden.

<sup>215</sup>Vgl. dazu die einleitenden Ausführungen des Verf. in *Hexachord und Semantik*.

<sup>216</sup>Völlig unverständlich ist Pfisterers Fund einer „Betonung“ *faciem tuam a me* im 2. V. des Tract. *Domine exaudi*; wie man die Variante des Vershalbschlusses in einer solchen Weise interpretieren kann, ist unerfindlich, denn auf *tuam* ist das am höchsten liegende Melisma:



fa- ci- em tu- am a me:

Warum hier nicht *tuam* „betont“ sein soll, ist unerfindlich; daß das Halbschlußmelisma immer auf die letzte Silbe kommt, das ist eben Merkmal der Formel; und natürlich ist der Ton der

Ein zentrales Problem der „Erklärung“ von „falschen“ „Betonungen“ durch irgendwelche ungewöhnliche, aber auch nicht falsche Wortbetonungen bei ganz bestimmten Formen liegt in der Existenz von Gegenbeispielen: Auch Pfisterer muß feststellen, daß es natürlich auch „korrekte“ „Betonungen“ eben derselben Formen gibt — was heißt das aber? Waren die Komponisten oder Adaptoren nur bei den von Pfisterer festgestellten „Sonderakzentuierungen“ sprachlich inkompetent; soll die Reduktion der Registrierung von „falschen“ „Betonungen“ nur auf die Pfisterer aus irgendeinem Grund auffallenden Beispiele auf sprachklangliche Ambivalenz nur bei diesen Wörtern bzw. Formen weisen? Wenn solche Ambivalenzen genauso gut bei anderen Wörtern auftreten, dann erweist sich einmal Pfisterers Reduktion als unbrauchbar, zum anderen aber bleibt nur die Feststellung, daß es Gründe gegeben haben muß, und zwar musikalische Gründe, denn auch Pfisterer wird doch nicht von sprachklanglich wirklich falschen Akzentsetzungen ausgehen, wenn es auch richtige gibt. Dann aber bleibt nur festzustellen, daß solche Gründe bestehen, d. h. daß durchaus die Musik über die normale Reaktion auf den Wortakzent in der Musik hinweg gehen kann, daß also die Beachtung des Wortakzents in der Musik keine Identität der angesprochenen Art begründen kann.

Hier wird eine weitere methodische Unzulänglichkeit der, von Pfisterer nur besonders einseitig gesehenen einfachen Identifizierung der musikalischen Mittel und des Wortakzents deutlich: Daß die Gregorianische Melodik wohl nicht allein von der, dominanten, aber nicht absoluten, Beachtung des Wortakzents leben, d. h. ihre musikalische Form finden kann, dürfte klar sein; dann aber muß man auch die Möglichkeit einer gelegentlichen Nichtbeachtung des Wortakzents aus rein musikalischen Gründen voraussetzen. Was soll man denn als Grund dafür anführen, wenn in einer einzigen Melodie das gleiche Wort verschieden „betont“ wird?

Soll man etwa annehmen, daß der Komponist in Hinblick auf seine sprachklangliche

---

Schlußsilbe ein Ziel von *dh dc c ...*

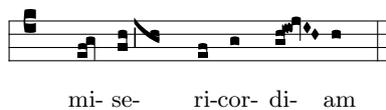
Unverständlich ist auch die „Betonung“, die Pfisterer im anschließenden, mit einer Variante der gleichen Halbschlußformel gesetzten Abschnitt des gleichen Tractus, findet:



in- cli- na ad me:

Warum hier nicht *inclina ad me* „betont“ sein soll, ist unerfindlich, wenn man das Merkmal der hohen Lage einsetzt, muß hier eine „Betonung“ konstatiert werden. Solche unhaltbaren Behauptungen machen das Fehlen einer adäquaten Definition spürbar, was man eigentlich als musikalische „Betonung“ sehen will, oder einfacher, welche musikalischen Merkmale man als dominante musikalische Reaktion auf betonte Silben finden kann. Ersichtlich ist eine solche vorgehende explizite Klärung der Merkmale methodisch sinnvoller als eine stillschweigende Voraussetzung, daß man eben jeweils weiß, daß eine musikalische „Betonung“ eine direkte, auch funktional so zu verstehende Entsprechung des Wortakzents in der Sprache sein „muß“.

Kompetenz Probleme mit der Paenultima regel gehabt hat, vielleicht auch noch ausgelöst durch zuviel Alkohol beim Komponieren? Eine solche Frage, die sich zwangsläufig aus dem von Pfisterer behaupteten Nebeneinander ergeben muß, ist ersichtlich hochgradig unsinnig. Wenn man allerdings nach der Pfisterschen Weise vorgehen will, und für musikalische „falsche“ „Betonungen“ Gründe aus der Konvention der sprachklanglichen Akzentsetzung nehmen will, ist schwer verständlich, wie man etwa solche Vergehen gegen die Regeln wie im Off. *Benedictus sit Deus* auf dem Wort *misericordia* anders erklären wollte. offenbar kein sehr altes Off., wohl aber kein Ungregorianisches<sup>217</sup>:



Die Frage, was den Komponisten geritten haben mag, in dieser Weise zu „betonen“ — und hierfür grammatisch sprachklangliche Gründe zu finden dürfte nicht ganz einfach sein —, muß also aus dem melodischen Kontext erklärt werden, womit man sich natürlich auf ein Gebiet begibt, das wesentlich schwieriger zu bearbeiten ist als die einfache Identifizierung von Wortakzent und bestimmten melodischen Merkmalen, die dann ebenso einfach als „Betonungen“ interpretiert werden können, womit sich die Frage für die von Pfisterer angewandte „Methode“ denn auch erschöpft. Es könnte dem Komponisten hier darum gehen, auf den vorausgehenden „langen“ Abstieg, immerhin eine Sext, in Gegenbewegung zu antworten, einen neuen tonräumlichen Gipfel zu bilden, wobei die „Übertreibung“ im Gipfelton des *correctus* — ein Dreiklang — wohl nicht durch den Willen zur „Betonung“ von *misericordiam* abgeleitet werden kann, sondern eben als musikalisches Ereignis, als schneller Ausgleich des vorangehenden Abstiegs, und, den rhythmischen Angaben zufolge wohl als Ornament.

Haupttöne sind offensichtlich die Töne *F*, womit man die Folge auf *E F EF G* reduzieren kann; und dies wäre ein sinnvolles Rezitativ, kleines Initium und Hochtou dann auf *misericordiam*; allerdings kommt dem Komponisten in seiner Bewegungsfreude doch noch der Einfall, nicht nur den folgenden Schlußabschnitt als Kadenz von weit oben zu gestalten, sondern bereits im zitierten, vorletzten Abschnitt, diese hohe Lage vorzubereiten.

Damit aber erhält man eine Gerüstmelodie von *E F EF G G a*, die zusätzlich noch ornamentiert wird — und man beachte die Verkürzung des Tonraums nach unten: Der erste große Aufstieg geht von *F* aus, der zweite von *G*. Hier ist also auch in der Gerüstmelodie ein „Verstoß“ gegen die „Betonungspflicht“ der Melodie festzustellen; man findet Vergleichbares sogar früher in der Melodie, wenn der Komponist doch tatsächlich *spiritus*

<sup>217</sup>Denn daß spätere — wann auch immer zu datierende — Komponisten solcher Melodien grammatisch besonders unfähig gewesen sein sollten, wäre eine absurde Voraussetzung. Der Komponist hat hier jedenfalls kein Problem gesehen; daß er Gregorianisch geschult war, kann man wohl auch nicht bezweifeln.

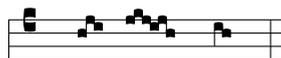
„betont“, und damit sogar auf der „falschen“ Silbe den Höchstton der Gesamtmelodie anbringt; es handelt sich nicht um die Umsetzung von sprachklanglichen Einzelmerkmalen in Musik, sondern um Musik, die mit eigenen Mitteln auf verschiedene Merkmale der Sprache reagieren kann: Auf die Syntax muß die Musik reagieren, das ist ihr Formprinzip

Beachtet man zusätzlich, daß die gleiche Wendung im Off. *Constitues* — wie die ganze Melodie nebst notwendigen Varianten — ebenfalls verwendet wird, aber auf die Wörter *et generatione*, wird man finden, daß hier wenigstens ein Akzent „richtig“ „betont“ wird; nur weil es sich um den Abschluß des Chorstücks vor dem Iubilus handelt, wird das Gebilde auch noch dreigipfelig gestaltet: Die letzte Silbe erhält noch ein Melisma nebst nochmaligem Aufschwung. Die erste Silbe ist hier — nach anderem Schluß des vorangehenden Abschnitts als „Vorrezitativ“ behandelt, so wird klar, daß nicht etwa die Lage der Wortakzente die Adaption der Melodie bestimmt: Wesentlich ist der Abstand der beiden „Hauptgipfel“ gemessen in silbischen Einheiten.

Betrachtet man etwas genauer, wird man also ästhetische Gründe finden können — Überbietung der gerüstmäßigen Rezitation auf *c*, die durch *incisiones*, z. T. in der Ausdehnung von einzelnen Wörtern<sup>218</sup>, auch als erlebensmäßiger Maßstab für den folgenden tiefen Anfang: Die tonräumliche Bewegungsdynamik ist Faktor der musikalischen Gestaltbildung; hier durch Betonung der Hochlage. Warum? Nun, einmal könnte man fragen, warum der Komponist auf *quoque* eine so tiefreichende *incisio* setzt, bei *Spiritus*<sup>219</sup> aber nicht; die Antwort ist klar: Der Kontrast zum neuen Initium ist wichtig, diesen Abstand soll man erleben als Hinweis auf die Beweglichkeit der Melodie. Und eine ähnliche Ästhetik wird man auch für die zuvor zitierte Stelle anführen können — solche Aussagen sind nicht deshalb „unwissenschaftlich“, sondern bei der Beschäftigung mit Musik unausweislich (und auch in der notierten Gestalt objektiv erkennbar, was die auslösenden ästhetischen Empfindungen waren, das ist nur vage rekonstruierbar, wie jede Wirkung von Musik): Die sinnlichen, geistigen ästhetischen Merkmale, die einen Komponisten zur „Wahl“ seiner Melodieform bestimmt haben, entziehen sich zwangsläufig einfacher Begründung; es ist viel einfacher und damit scheinbar viel „wissenschaftlicher“, gerade im Choral angeblich grammatisch sprachklangliche, wenn auch falsche und anachronistische, Gründe finden zu wollen (und sich damit auf einen einzigen, die Komplexität kompositorischer Entscheidungen nicht wesentlich betreffenden „Sachverhalt“ zu beschränken) — ohne dann aber begründen zu können, wie eigentlich ein Nebeneinander „korrekter“ und „falscher“ „Betonung“ anders zu begründen sein sollte als durch Konstatierung, daß

<sup>218</sup>Und dieses Mittel, „mehr an Musik“ zu erhalten, ist für den Choral bekanntes Stilmittel.

<sup>219</sup>Ebenfalls aus dem Chorstück des Off. *Benedictus sit Deus*:



Spi- ri- tus

es eben „richtige“ und „falsche“ „Betonung“ gibt; auch der Choral ist in seiner Melodik zunächst einmal Musik<sup>220</sup>. Und daß dieses Medium menschlichen Fühlens und Denkens gewisse Schwierigkeiten für wissenschaftlich exakte Betrachtung aufweist, dürfte nicht gerade eine neuartige Erkenntnis sein — wer wollte den Erfolg von *La paloma* wissenschaftlich erklären wollen? Daß der Choral auch Musik, nach Augustin wesentlich Musik ist, sollte man also nicht ganz für irrelevant erklären, was gerade auch für die Melodien von Offertorien gilt. Warum?

Betrachtet man einmal das von Pfisterer, ib., S. 197, für die „falsche“ „Betonung“<sup>221</sup> von *nascetur* angeführte Off. *Ave Maria*, so findet man nicht nur zahlreiche Beispiele der besonders für diese Gattung typischen motivischen Arbeit, sondern auch die „Betonung“ *benedícta tu in mulieribus, et benédíctus fructus ...*. Natürlich, man könnte hier nach dem Vorbild von Pfisterer fragen, ob man vielleicht Betonungsunterschiede zwischen männlicher und weiblicher Form des Partizips finden kann.

Wesentlich sinnvoller erscheint die Annahme einer musikalisch verschiedenen Lösung in Hinblick auf die Gesamtanlage: *Benedicta* beginnt den bisher höchstliegenden Abschnitt, nach einem zweisilbigen Initium; die Folge *et benedictus* beginnt, nicht in motivischer, aber konturmäßiger Gleichheit, sozusagen in einer Art Sequenz der tonräumlichen Anlage, ebenfalls mit einem auf zwei Silben verteilten Initium, wonach der tonräumliche Höhepunkt erreicht wird, der gleichzeitig Ausgang des Abstiegs ist<sup>222</sup>:

<sup>220</sup>Das sagen die Quellen ausreichend deutlich, also Augustin, Isidor, Hucbald u. a. — schließlich mußte man zur neue Anwendung antiker Musiktheorie ja der Meinung sein, daß der Choral als — zukünftiges — Objekt dieser Theorie eben deren Objekt sein muß, nämlich Musik (was höchstens für moderne, ideologisch gefesselte Betrachter nicht selbstverständlich sein kann).

<sup>221</sup>Die Anführungszeichen dienen hier dem Ausdruck, daß man doch nicht einfach Wortakzent und eventuelle musikalische Reaktion — in den bekannten Merkmalen — identifizieren kann, wie dies Pfisterer ohne Weiteres tut: Diese Merkmale sind doch etwas völlig anderes als das klangliche Merkmal des Wortakzents!

<sup>222</sup>AR komponiert hier einen musikalischen „Reim“, folgt also der Wortgleichheit; dabei wird der Wortakzent „korrekt“ beachtet, wenn auch von der „betonungsmäßigen“ Lehre die tiefere Lage von *tu* ein wenig zu bedauern ist; allerdings ist dem Komponisten oder Notator ein Fehler bei der Wiederholung unterlaufen, wenn da auf *benedíctus* mit einem *pes cd* der Höchstton bereits „vorzeitig“ erreicht wird — eine falsche „Betonung“, ein Fehler oder ein verständliches Moment der musikalischen Bewegungsdynamik? Man kann noch fragen, ob dieser „Reim“ bedeuten muß, daß AR aus Greg entstanden ist. Angesichts des Unterschieds der Melodik bei *benedicta* erscheint die Parallele in AR weder als Ornamentierung, noch als ästhetische Verbesserung — z. B. was die Ökonomie im Gebrauch des Höchsttons anbelangt, die in Greg klar ist, wogegen AR den Höchstton zweimal (im „Reim“ dreimal) identisch erreicht und verläßt — aber natürlich kann AR eine sekundäre Entwicklung sein, die Greg nicht kennt; nur muß „dazu“ AR nicht direkt von Greg abstammen; Greg mag hier der gemeinsamen Vorgabe in der Hinsicht entsprechen, daß auch die Vorgabe hier keinen musikalischen „Reim“ gekannt hat, daß nicht auch Greg die Melodie umgestaltet haben könnte, folgt daraus aber nicht:

Be- ne- di- cta tu ...

et be- ne- di- ctus fru- ctus

Es ist doch beachtenswert, wie der Abstieg in der ersten zitierten Zeile gestaltet ist: Die akzentuierte Stelle erhält den Höchstton und den Ambitus  $c - e$ , die folgende Silbe den Ambitus  $c - d$ , die nächste erweitert den Ambitus in einem ersten Schritt nach unten  $c - h$  — alle *neumae* gehen von  $c$  als Anfangston und Maßstab aus —, um dann den „Absturz“ nach unten nach oder durch „Gegenbewegung“ zu erreichen, *cda aG*, der Quartsprung kann geradezu als Ergebnis dieser neumenweisen Entwicklung gehört werden. Die Stelle macht auch deutlich, daß und wie die Relation von textlicher und musikalischer *syllaba* — in Guidonischem Verständnis! — ist. Im zweiten Zitat geht der Abstieg sehr viel weiter, der Ambitus ist eine Oktav; auch hier kann man die neumenweise Erweiterung des Tonraums nach unten hören, wenn man derartige ästhetische Wertung einer Melodiebildung überhaupt zu erfassen in der Lage sein sollte.

Man könnte hier natürlich einen Effekt eines „proklitischen“ (analog zur *Enklise* von Pfisterer, also inexistent) *et* für eine „Vorziehung“ des Akzents erfinden, daß also *et* seinen Akzent auf die folgende Silbe geworfen habe, was eine absurde Vorstellung wäre; also hat man damit, außer einer Absurdität, nichts gewonnen, man muß hier einen musikalischen Formwillen akzeptieren, der zu Anfang der beiden sehr ähnlich konturierten Abstiege eben ein zweisilbiges Initium setzt. Klar ist nur, daß der Wortakzent hier nur dann gebraucht wird, wenn er brauchbar ist, daß man als Komponist also bei anderer Formvorstellung auch auf die Nutzung des Wortakzents als Melodiefaktor verzichten konnte: Es wäre doch auch etwas absonderlich, alle aufsteigende Bewegung, jeden ambitusmäßigen Höhepunkt nur durch Wortakzente entstanden erklären zu wollen; solche Folgerungen erzwingt aber die absolute, d. h. unreflektiert „deutsche“ Identifizierung der entsprechenden melodischen

be- ne- di- cta tu

et be- ne- di- ctus fru-ctus

Merkmale mit dem Wortakzent und seiner (deutschen) Funktion.

Man wird im gleichen Off. auch nicht die Betonung *non cognosco* verlangen wollen, nur weil hier ein in „Gegenbewegungs*pedes*“ verlaufender Abstieg komponiert wird (eine Bewegung, die man identisch, wenn auch diatonisch verschoben auf *et virtus Altissimi* ebenfalls finden kann — weil *et* soviel „betonter“ sein muß als die *virtus?*)<sup>223</sup>.

Ebensowenig wird man vom Komponisten die Betonung *in mulieribus* erwarten können, nur weil er den Hochtton des Abschnitts auf die „falsche“ Silbe (die anderen Silben sind durch identischen *climacus* quasi rezitativisch gestaltet, AR hat wenigstens ein längeres Melisma auf der Akzentsilbe), oder *adumbrabit tibi*, nur weil er den rasanten Aufstieg und Abstieg an der betreffenden Stelle so auf die Silben verteilt<sup>224</sup>; man kann hier nicht anders als eine Verwendung der Silben als wesentlich für die elementare Gliederung ansehen können, also formal formuliert das rein silbenzählende Prinzip.

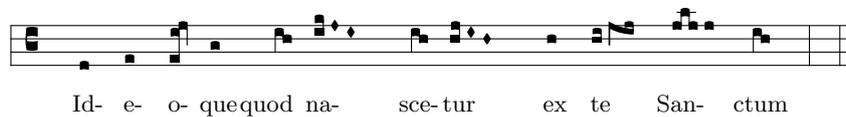
Bei einer solchen Fülle von „Verstößen“ gegen die Regeln der „Betonung“ muß dann eben auch nicht überraschen, daß es weitere Beispiele gibt, wie eben die Gestaltung des Abschnitts *Ideoque quod nascetur*, wo der Komponist den melodischen Höhepunkt auf *nascetur* setzt, um die entsprechende Wendung dann auf der Schlußsilbe transponiert zu

<sup>223</sup>Ein besonders auffälliges Beispiel der „Gegenbewegung“ findet man davor auf *quae virum* — sollte man so etwas aus der klanglichen Natur des Wortakzents ableiten wollen:

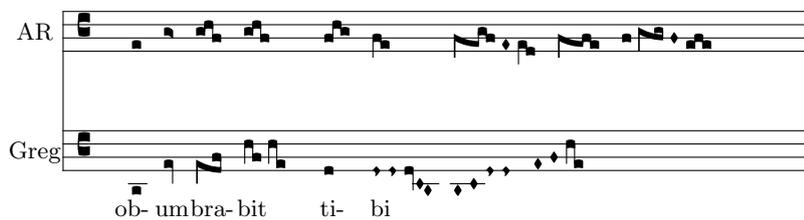
The image shows two musical examples comparing AR (Ars Nova) and Greg (Gregorian) styles. Each example consists of two staves: AR on top and Greg on the bottom. The first example is for the word 'que'. The AR staff shows a complex melodic line with many notes and rests, while the Greg staff shows a much simpler, more economical line. The second example is for the phrase 'non co- gno- sco?'. Again, the AR staff is highly complex and ornamented, while the Greg staff is very simple and direct. The text labels 'que', 'quae vi- rum', 'non co- gno- sco?' are placed below their respective staves.

Gerade der Unterschied zu Anfang des Zitats — bei offenbar gleicher Kontur — macht die besondere Leistung von Greg deutlich. Allein schon die Ökonomie im Umgang mit dem Extremton *e* kann dies objektiv zeigen. AR könnte zu Ende jeder der zitierten Zeilen einen „Reim“ meinen, wenn es sich nicht um Floskeln handelt. AR würde den zweiten Satzteil „korrekt“ „betonen“ — wenn nicht zum Schluß die „falsche“ „Betonung“ bzw. der „Reim“ käme: Wie unsystematisch die Komponisten beider Fassungen doch „betonen“!

wiederholen, wodurch eine Art, minimale, *ouvert – clos*-Struktur entsteht — *nascetur* haben, auch rhythmisch, die gleiche *neuma*, nur skalisch verschoben, ganz wie es die *Musica Enchiriadis* kennt — sollte das Zufall sein? das kann es nicht sein, denn die, musikalisch notwendigen vorangehenden *neumae* sind auch identisch: *dc dfed dc cedc*: Diese eindeutige „Symmetrie“ zeigt, daß hier musikalische Formregeln dominant sind<sup>225</sup> — außerdem sollte man diese Bildung in Bezug auf das Folgende, den Aufstieg zu *Sanctum* sehen oder, wenn man dazu in der Lage sein sollte, sogar hören — wer derartige musikalische Gestaltbildungen nicht erkennen kann, sollte vielleicht etwas anderes tun (es ist klar, daß St. Gallen hier die erste *clivis* nicht kennt, Metz kennt sie; Chartres entspricht St. Gallen; die Varianten gegenüber der Fassung des Gradualbuchs seien hier wie auch sonst als Versuch einer Annäherung an das von St. Gallen Gemeinte verstanden):



Die Gesamtlinie ist in drei Stufen aufgebaut, der Höhepunkt findet sich auf *sanctum*, den Anfang macht eine initiale Wendung, die die Definition des Wortakzents als Bewegung nach oben durch einen bemerkenswerten Sprung musikalisch umsetzt (eine Parallele zur so häufig gebrauchten Initialformel des 1. Tons, *Dab ...*, die auch auf Akzent zu setzen ist, ohne daß damit jeweils der Anfangsakzent eine ganz besonders betonte „Betonung“ aufweisen würde — wollte man die Lehre ernstnehmen, müßte man natürlich auch hin-



Gründe dafür zu erfinden, die AR hier aus Greg „entwickeln“ könnten, wäre eine unterhaltsame Aufgabe; die musikalische Dramatik von Greg jedenfalls wird gegenüber der Eintönigkeit von AR deutlich genug, um solche Ableitungsversuche zumindest recht schwierig zu machen. Daß der Komponist von Greg sich hier durch *tibi* zu einer absonderlichen „Falschbetonung“ hätte bewegen lassen, erscheint als vergleichbar seltsame Vorstellung, wie die, daß er *tibi* „betont“ haben könnte: Gerade solche Interpunktionsmelismen zeigen klar genug, daß der Akzent ein potentieller, artifizierter, nicht aber zwingender oder natürlicher Formfaktor dieser Musik war. Auch AR hebt hier den Wortakzent ersichtlich nicht heraus — die „Verwandlung“ des *torculus hca* des „bewegten“ Rezitativs in *ach* dürfte sich aus der melodischen Funktion, der Überleitung zur tieferen Lage der Kadenz ableiten.

<sup>225</sup>Zu „Symmetrien“ im frühen Organum nach neuester Deutung vgl. den Anhang.

sichtlich relativer Größen urteilen, Quintsprung nach oben auf Wortakzent muß doch viel „betonter“ sein als nur ein Sekundschrift nach oben — was sich da für Unsinn ergeben würde, vielleicht aber nicht für SemantikerInnen!). Den Zwischenabschnitt bildet das genannte Gebilde aus zwei *neumae*; an dem Sinn der rein musikalischen Form ist nicht zu zweifeln. Man kann natürlich dem Komponisten den Vorwurf machen, daß er mit diesem Einfall — und vergleichbare motivische Arbeit findet man recht häufig (vgl. *Domini; te*) — der normalen Reaktion auf den Wortakzent nicht folgt; nur das tut er auch an anderer Stelle; die musikalische Form kann eben auch ohne Rücksicht auf die übliche musikalische Nutzung der Wortakzente komponiert sein. Und der musikalische Einfall fordert hier nichts anderes als vier silbische Einheiten, dieser Gestaltfaktor ist also dominant. Der Komponist geht silbenzählend vor<sup>226</sup>.

Auch dieses Beispiel einer „falschen“ „Betonung“ — nach Pfisterers Vorstellung — ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Reduktion auf einzelne grammatische Formen, Wortfolgen oder sonst irgendetwas Außermusikalisches, also eine vorab durch grammatische Textstrukturen bestimmte Suche nach „Betonungsfehlern“ methodisch inadäquat ist; es gibt — auch bei *Dominus* — keine bestimmten solchen Strukturen, die „Betonungsfehler“ aus der Grammatik oder generischen „grammatischen“ Fehlern erklären ließen. Ein solcher Ansatz ist von vornherein obsolet, weil er die Musik selbst völlig außer Acht läßt.

Daß auch hier Pfisterers Kriterien, was „korrekte“ und was „falsche“ „Betonung“ sein darf, unzulänglich sind, beweist sein Verweis auf das Grad. *Prope est, wo loquetur* mit einer initialen Wendung auf *loquetur* den Hochtton erreicht, den dann sozusagen betont die Akzentsilbe trägt; dies ist keine „falsche“ „Betonung“, sondern eine der Möglichkeiten, auf

<sup>226</sup>Um auch hier den Vergleich mit AR bequem zu ermöglichen, sei die Stelle hier zitiert:



Id- e- o- que et quod na- sce- tur ex te san- ctum

Wie man sieht, hat auch der, angeblich, aus Greg umwandelnde Redaktor von AR nicht daran gedacht, die „falsche“ „Betonung“ auf *nascetur* zu verbessern — ein Rom wie den Norden des Frankenreichs verbindender Lapsus hinsichtlich der Betonung des Futurs? Warum der Komponist oder Redaktor dann auch noch *ex* gegenüber *te*, ein doch nicht ganz unwichtiges Wort, so „betont“, wird nur der nicht verstehen, der die musikalische Form allein aus den Wortakzenten ableiten wollte. Wenigstens hat der Komponist von Greg hier adäquat „betont“, wenn er nicht wie sein Kollege in AR *ex*, sondern *te* mit dem ersten Gipfel versieht, dem dann mit *Sanctum*, „korrekt“ „betont“ der Höchstton folgt — der gleiche Höchstton erscheint vorher übrigens in der zitierten Passage auf *Benedicta*, in *quae virum* und im Schlußmelisma *superveniet* — gar keine „Betonung“ — *in te*, motivisch übrigens in einer  $\alpha \alpha \beta$  Gestaltung, an die eine typisch das Tiefergehen gestaltende Schlußpassage anschließt (was AR hier singt, ist nicht gerade aufregend). Ob man wirklich die Linie auf *ex te Sanctum* deklamatorisch verstehen darf, ist, so natürlich dies von moderner Sichtweise auch erscheinen mag, nicht sicher.

Wortakzente musikalisch zu reagieren, wie man dies im angesprochenen Off. übrigens auch auf *superveniet* erkennen kann — das ist üblich, aber nicht „falsche“ „Betonung“: Die Möglichkeit einer „Vorbereitung“ der den Akzent nutzenden Stelle ist gerade ein Zeichen dafür, daß die Akzentbeachtung ein rein musikalisch kompositorischer Formfaktor ist<sup>227</sup>, fakultativ, aber sehr häufig genutzt:

The image shows two musical staves, AR and Greg, with lyrics underneath. The lyrics are 'lo-que-tur os me um'. The AR staff has a melisma on 'lo-que-tur' with a high note on 'e' and a low note on 't'. The Greg staff has a similar melisma but with a high note on 'e' and a low note on 't', and a high note on 'u'.

Greg hat also nach stilistisch üblicherweise durch die initiale Wendung gegenüber AR einen deutlichen syntaktischen Einschnitt komponiert, nicht etwa falsch „betont“ (zur „Betonung“ *loquetur* s. u.); das Wort *loquetur* dient auch in AR, also der gemeinsamen Vorgabe, als „Gegenbewegung“ vor dem Abstieg, den Greg aber so auffallend „übersteigert“ — dies zeigt auch die „betonte“ Rezitation auf *d*, nicht auf *c* wie in AR, das hier klar die ursprüngliche Version wiedergibt. AR und Greg unterscheiden sich danach wesentlich, AR kadenziert auf der Tonika, wogegen Greg hier einen deutlichen tonräumlichen Kontrast der Abschnitte setzt: Greg beginnt den folgenden, letzten Abschnitt mit der Tonika, läßt also den Quintsprung *c – F* direkt wirken; ein Effekt, der sehr wohl sekundär auf eine Fassung, die AR näher gestanden hat, reagiert haben könnte. Greg disponiert deshalb den zitierten Abschnitt mit dem Höchstton (auf „falscher“ „Betonung“: Es ist trostlos, wenn derartige kompositorisch bemerkenswerte Dispositionen bei neueren „Analysen“ nicht bemerkt werden.).

Wollte man ganz tief sinnig vorgehen, müßte man feststellen, daß der Komponist *loquetur* „betont“, denn auf dem Schlußmelisma findet sich der höchste Ton (wenigstens im Off. *Exsulta satis* findet man die „korrekte“ „Betonung“ in einem ausgedehnten, zudem noch „symmetrisch“ gebauten Melisma, es hat also auch ordentliche „Betonen“ gegeben — um nicht wenig betrübt feststellen zu müssen, daß schon zu Anfang des Off. *Laetentur* ganz entschieden gegen die angebliche „Betonung“regel verstoßen wird; auch im Falle des Wortes *inimici* zeigt der Komponist des Off. *Bonum est confiteri* eine geradezu überwältigende „Falschbetonung“; daß selbst kurz hintereinander verschiedene „Betonungen“ möglich sind, verrät der Komponist des Off. *Miserere Domine* am Schluß des Chorstücks und zu Anfang des 1. Verses); natürlich wird man dieses Melisma als neue silbische Einheit, als eine oder mehrere Quasisilben ansehen können<sup>228</sup>; ebenfalls ein

<sup>227</sup>Wie sollte sprachklinglich solche Betonungs„konkurrenz“ funktionieren? *Moustier* entsteht nicht aus einer klanglich herausgehobenen „Vorakzentuierung“ von *monasterium*.

<sup>228</sup>Dies funktioniert allerdings nicht im Grad. *Posuisti*, wo man zum Anfang des Versus doch tatsächlich mit der „Betonung“ *Desiderium* konfrontiert ist, denn der extreme Hochtton findet

deutlicher Hinweis auf die Selbständigkeit musikalischer Formgebung.

Dieser Umstand müßte eigentlich zu denken geben, nämlich, was die, offenbar nicht verbindliche Beachtung des Akzents in der Musik eigentlich ist. Mit dem Ausfall des Beispiels aus dem Grad. *Prope est* schwindet übrigens die Anzahl der angeblich speziell futurischen Fälle doch um einiges. Vor Aufstellung derartig spezieller und vor allem ausschließlich sprachklanglicher „Begründungen“ für „falsche“ „Betonungen“ wären dann schon Statistiken über die Häufigkeit von Wörtern, Wendungen und musikalischen Entsprechungen notwendig, um überhaupt Aussagen machen zu können — allerdings ist für statistisch signifikante Aussagen die Materialmenge insgesamt wohl zu klein, wenn auch vielleicht immer noch umfangreich genug, um solche Arbeiten als zu mühsam erscheinen zu lassen; wie anders erscheint doch da eine so neue „Erkenntnis“ über dezidiert, wenn auch nur gelegentliche, „falsche“ Futurbetonungen, die in irgendeiner Weise, und das auch noch im Frankenreich, ihren Ausdruck im Choral gefunden haben sollen — eine Aufstellung der betreffenden Unterschiede im „Falschbetonen“ in AR und Greg könnte hier sicher noch ganz andere „Erkenntnisse“ aufstellen lassen.

Pfisterer findet aber im Grad. *Os justi* im Chorstück auf *loquetur iudicium* eine auch allgemein stilistisch auffällige Bildung:



Wenn man dies als „falsche“ „Betonung“ werten will, wird man beobachten können, daß diese Überschreitung der Identität von Wortakzent und bestimmten Merkmalen der Melodie so schön war, daß der Komponist gleich auch noch das folgende Wort „falsch“ „betont“ hat, nämlich *iudicium*; wenn man derartige Aussprachefehler oder gleichwertig eine Unfähigkeit zur Entscheidung über die richtige Akzentuierung der vertonten Wörter nicht einfach annehmen will, scheint ein Blick auf die Art der Vertonung methodisch kein Unsinn zu sein (man darf dankbar sein, daß nicht die Vorstellung geäußert wird, im Choral seien „schräge“ oder vielleicht auch „steile“ Betonungen wie im Schlager üblich gewesen, obwohl das ja auch eine „Erklärung“ „falscher“ „Betonungen“ sein könnte).

Der Anfang, zudem noch auf der Silbe vor dem Akzent und das Ganze in „Antwort“ auf eine extrem tiefe Lage des vorangehenden Abschnittes, und in Hinblick auf das folgende reine Rezitativ ist wie gesagt stilistisch auffällig, auch ohne den Wortakzent zu beachten, ist die Wirkung des tiefen Melismenschlusses des vorangehenden Abschnitts zu dem Aufstieg des anschließenden sehr effektiv, der Anstieg geht, wie gesagt, über ei-

---

sich auf dem Beginn der Silbe. Im Chorstück findet man die „Betonung“ *super caput*, wenn man den Angaben im *Graduale Triplex* trauen darf, das Römische Gradualbuch hat hier „verbessert“. Und im Versus findet man einen langgezogenen Aufstieg, der zu der „Betonung“ *non fraudasti eum* führt; ein klarer Fall dafür, daß die Einteilung in silbische Einheiten ein Formfaktor ist, der die Beachtung des Wortakzents aufheben oder ersetzen kann.

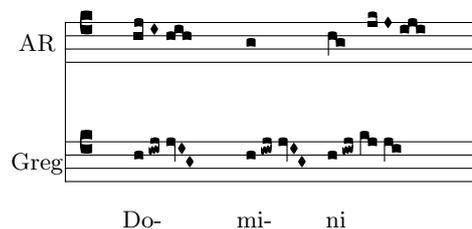
ne Oktav, nach Quartsprung (AR hat hier vergleichbare Kontur, aber nur Septumfang)! Hinzu kommt noch etwas, nämlich die rhythmische Notierung dieses nur in vier *Sextuplex*-Hss. enthaltenen Graduale: Sämtliche Töne des Anfangsmelismas, eines *candicus + climacus*, sind lang, bis auf die beiden höchsten, also  $\bar{F}\bar{G}\bar{a}cb\bar{a}\bar{G}$ ; hier wird man also von einer spezifisch musikalischen Art der Betonung sprechen können, dieses im Sinne des Wortes herausragende Melisma ist in einer Weise — musikalisch! — betont, die hochgradig nicht trivial erscheint. Hinzu kommt der Abstand vom vorangehenden Schluß, womit eben eine ganze Oktav umspannt wird.

Allein diese Gestalt des Melismas macht die Absurdität einer einfachen Identifizierung von Wortakzent und melodischen Bewegungen wie in dem zitierten Melisma deutlich: Hier liegt tatsächlich eine rhythmisch wie melisch besonders hervorgehobene Partie vor, die auch nur irgendwie als Ausdruck des sprachklanglichen Akzents zu deuten, völlig unbegreiflich wäre: Der Ort der musikalischen Heraushebung fällt auf die „falsche“ Silbe; daß man in Zusammenhang mit der anschließenden „falschen“ „Betonung“ die Partie etwa im Sinne von Akzent-„verzerrungen“ oder Synkopensetzungen von Wortakzenten im Deutschen Schlager verstehen sollte, wird, wie gesagt, schon aus sprachklanglichen Gründen der lateinischen Sprache wohl niemand annehmen wollen.

Es gibt verschiedene Arten, in der westlichen Musik auf den sprachlichen Akzent in einer diesem Akzent vergleichbaren Weise zu antworten, nur muß man dessen Natur beachten — wenn man an einen zumindest auch dynamischen Akzent denken will, was zumindest für die spätantike Lateinische Sprache nicht auszuschließen ist, entspricht die sprachklangliche Wirklichkeit gerade nicht der (möglichen) Reaktion des Chorals. Musik, die den Takt als Ordnungsprinzip kennt, kann darauf adäquat reagieren, nämlich durch die Setzung des Wortakzents auf die im Takt betonte Stelle (ob diese konkret oder virtuell durch höheren Schalldruck ausgezeichnet ist, ist für das Prinzip irrelevant) — das tut der Choral offensichtlich nicht, er vertont nicht in der Weise der, deutschen, Deklamationskonvention der Vagantenstrophe o. ä. regelmäßig deklamierbarer Dichtung. Wenn er, wenn er das tut, melisch auf Akzent reagiert, ist das für den Sprachklang der Zeit nicht „natürlich“, sondern artifiziell, wahrscheinlich Ergebnis der Schulung in der *schola* — und daß die *pueri* z. B. nicht nur von Idithun den liturgischen Gesang, sondern auch von Sulpicius die korrekten Akzente (und damit die Voraussetzungen der Metrik, vgl. dazu Brunhölzl, s. anschließend, S. 40 unten) der lateinischen Sprache gelernt haben, kann man aus einem bekannten Gedicht erfahren (Alkuins *carmen* 26; wer aus Gründen mangelnder Verstehensfähigkeiten wissenschaftlicher Literatur den Verweis auf dieses Gedicht in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Neckargemünd 1998, Bd. II, Kap. V, S. 418 ff., zu beachten zu große Schwierigkeiten haben sollte, und auch die Quelle selbst zu lesen zu große Hindernisse in bildungsmäßiger Hinsicht zu überwinden hätte, sei auf F. Brunhölzl, *Der Bildungsauftrag der Hofschule*, in *Karl der Große BD II*, S. 30, verwiesen, wo er eine kurze Inhaltsangabe nebst Einordnung des Gedichts in die Karolingische „Bildungsgeschichte“ finden kann; in dem zweiten, die Bildungsordines der *schola* betreffenden Text von Alkuin, den Brunhölzl angibt, sind die musikalischen Fähigkeiten wieder nur durch *cantilenae inservire* aufgerufen.

Von einem Bezug zur Anwendung der *ars musica* wird an keiner Stelle gesprochen, im angesprochenen Gedicht ist wenigstens klar, daß der gesangliche Unterricht wenigstens in Personalunion des Lehrers mit dem Unterricht in den *pedibus, numeris et rithmo* verbunden ist, womit wohl nicht die vor allem durch Beda dem Mittelalter überlieferte *rhythmische* Dichtung gemeint ist, sondern nur das, was Augustin fachlich in *De musica* behandelt hat. Von einer Anwendung Boethianischer Tradition ist nicht die Rede, also von der melischen „Seite“ der *ars musica*, was man beachten sollte; Verweise auf *diastemata* o. ä. fehlen ganz). Die Voraussetzung, daß irgendjemand *loquetur* konkret betont haben könne, weil er die Präsensform von der des Futur in dieser Konjugation nicht gewußt haben könnte<sup>229</sup>, und daß diese Betonung dann wie auch immer in den Choral an diese

<sup>229</sup>So wird der betreffende, so ingenios erfundene Choralkomponist wohl auch *Laetentur* im gleich beginnenden Off. betont haben, oder *Cantate Domino*, weil er schon die französische Schlußsilbenbetonung gewohnt war? Wahrscheinlich unter Einfluß des Wortes *Immittet* betont im Off. *Immittet Angelus Domini*, und das auch noch motivisch; ein geradezu klassisches Beispiel für „motivische Arbeit“ in Greg, nämlich die Vorbereitung des Höchsttons durch Wiederholung von Melismen. Daß dies hier eine sekundäre Interpretation einer AR näher als Greg stehenden gemeinsamen Vorgabe sein dürfte, ist die plausible Deutung, denn es gibt keinen Grund dafür, warum ein — angeblich — aus Greg entstandenes AR gerade solche „Symmetrie“ nicht übernommen haben sollte:



Daß hier das, hoch vertonte, Wörtchen *in circuitu* des folgenden Abschnitts seinen Akzent auf die vorausgehende Silbe geworfen haben sollte, wäre deshalb eine unzutreffende Vermutung, weil die hier naheliegende Verschmelzung gerade nicht stattfindet, abgesehen davon, daß derartige Akzentverschiebungen sprachklanglich erst noch nachzuweisen wären. Warum AR hier die klare Form von Greg nicht übernommen haben sollte, wenn es schon aus Greg entstanden sein soll, ist auch nicht so ganz einsichtig, wie so vieles an solchen Theorien. Immerhin beachtet AR den Akzent „korrekter“ als Greg — nur zeigt das klar, daß die melische Akzentnutzung kein Obligo war. Um eine „korrekte“ „Betonung“ zu erwähnen, sei auf das Off. *Confitebor* verwiesen, wo *ut salvam faceret* in Greg geradezu vorbildlich gesetzt wird, wenn auch *faceret* wieder gewisse Probleme macht, die sich beim folgenden *sequentibus* doch sehr verschärfen, denn *sequentibus* zu betonen, und solchen Unsinn auch noch in Musik zu setzen, würde doch etwas merkwürdige Folgerungen mit sich bringen — u. a., daß „betont“ wird, was gefällt, nicht was der Sprachklang vorschreibt. Es ist schon so, daß jeder Griff ins volle Leben des Chorals „falsche“ „Betonungen“ zutage fördern kann — wenn man die alle als reale Betonungen lesen will, muß man alle erklären,

Stelle gekommen sei, ist nicht akzeptabel, wie überhaupt die Idee, daß die choralische Reaktion auf Wortakzent als fakultativer, natürlich gern gebrauchter, nämlich Ansatz für die Steigerung des musikalischen Aufwands bietender Formfaktor direkter Ausfluß der sprachklanglichen Betonungsweise der Zeit seiner Entstehung sein müsse; dazu sind die „Verstöße“ viel zu zahlreich.

Als Entsprechung eines durch Schalldruck charakterisierten Wortakzents wäre ein solches Melisma undenkbar, es handelt sich um Musik. Auch für einen strikt melischen Akzent wäre ein derartiges Melisma angesichts der klaren Definition der *ὀξεῖα*, des *accentus acutus*, ebenfalls eine Absonderlichkeit; man wird sich Boethius kaum in solcher Weise sprechend vorstellen können. Es liegt gerade hier eben keine direkt als Betonung zu bezeichnende Umsetzung des sprachklanglichen Merkmals *Wortakzent* vor.

Somit erscheint es auch nicht abwegig, einmal nach möglichen weiteren Beispielen zu suchen. Man findet z. B. im Grad. *Exiit sermo* im Versus im Melisma auf *manere* eine fast vergleichbare Bildung, also ganz innerhalb eines Melismas, übrigens ebenfalls nach sehr tiefem Schluß der vorangehenden *neuma*: Rein musikalisch gibt es derartige Bildungen also durchaus — sogar in identischer Rhythmik. Wenn auch nur im Umfang von einer Sept, *D - c*, „dafür“ aber rhythmisch mit noch mehr langen Tönen, findet man eine entsprechende Bildung im Grad. *Sacerdotes* auf *Christo*<sup>230</sup>:



Es lassen sich weitere Beispiele finden, denen allen nicht nur die ausgreifende *scandicus - climacus* Bewegung von sehr tiefem Ausgang, sondern auch die rhythmische Gestalt gemeinsam ist: Nur die jeweils höchsten Töne — der höchste wird durch Terzsprung nach oben erreicht — sind kurz. Hinzu kommt, daß es sich um eine eigenständige Neume handelt, die als Anfang erscheinen kann; es ist daher durchaus nicht undenkbar, daß der Komponist der für Pfisterer nur — scheinbar — sprachklanglich erklärbaren Bildung im Grad. *Os justi* just diese Art von Neume für musikalisch angemessen hielt, den Anfang des betreffenden Abschnitts zu bilden; natürlich gibt es auch andere Möglichkeiten schnellen Aufstiegs, etwa im Grad. *Miserere*, wo man doch tatsächlich die „Betonung“ *quoniam* findet, und die betonte Silbe zwar einen initialen Aufstieg von immerhin einer Sext „bekommt“, die zweite Silbe aber den höchsten Ton, erreicht wieder durch Terzsprung, tragen darf — eine „falsche“ „Betonung“? Der Komponist dieses Graduale „betont“ übrigens weiter „falsch“: *in te confidit*. Man wird ihm wohl keine Aussprachestörung zuordnen wollen, sondern den kompositorischen Einfall, die betreffenden melodischen Verläufe so und nicht in Bezug zu den Wortakzenten zu komponieren, d. h. einfach silbenzählend sei-

nicht nur solche, bei denen man zufällige Zusammentreffen zu entzufälligen sucht.

<sup>230</sup>Ein ganz ähnliches Beispiel findet man im Off. *Terra tremuit*, ebenfalls im Melisma, im 3. Versus, auf *mirabiliter*.

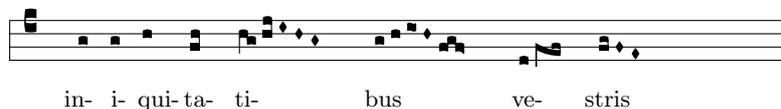
nen melodischen Einfall zu entwickeln — auch wenn eine solche Sprache hinsichtlich der Gregorianischen Melodik vielleicht unangemessen erscheinen sollte (wie auch die des *compositor*; denn, immerhin, Hucbald benutzt diesen Terminus für die überlieferte liturgische Musik selbstverständlich; ein Theoretiker, der sich allerdings auch nicht über solche Fragen habilitiert hat, der war geistig produktiv, nicht Toposwiederholer), man sollte auch nicht übersehen, welche kompositorischen Entscheidungen klar zu erkennen und auch zu erleben sind. Ästhetisch sinnlos sind die Melodien nicht.

Man kann auch, allerdings etwas anders gestaltete, plötzliche Aufstiege an anderen Stellen finden, so z. B. Im Int. *Dum sanctificatus*, wo vergleichbar mit der zitierten Stelle aus dem Grad. *Os justi* eine melodische Spitze gebildet wird — und das auch noch im Höhepunkt auf der „falschen“ Silbe:



Solche melodische „Raketen“ scheinen hinsichtlich des Wortakzents also auch invariant sein zu können; jedenfalls ist hier klar die dritte Silbe vor Schluß Träger dieser Wendung (und als Kadenzteil ist *vestris* „korrekt“ „betont“<sup>231</sup>. Natürlich gibt es auch vergleichbare Wendungen auch „betonungs“mäßig „korrekt“, im Sinne Pfisterers, so etwa im Off. *Protege*, wo man auf *sanctae crucis* einen solchen Aufstieg findet, der sich wörtlich wiederholt auf *servitatem*, was wieder einmal ein Anlaß für Pfisterers *Nebenakzent* sein kann, dessen sprachklangliche Existenz allerdings nicht einfach aus der entsprechenden Deklamationsmöglichkeit von rhythmischer Dichtung, aber auch nicht aus dem Umstand, daß die choralische Melodik Melismen und Lagen invariant gegenüber von Wortakzenten setzen kann, abgeleitet werden kann. Man kann genauso gut feststellen, daß hier die vergleichbare Textlänge und der Pänultima Akzent dem Komponisten ausreichend waren, die Bildung zu wiederholen, was übrigens für die davorliegende Passage, *per signum* bzw. *exhibeamus* nur hinsichtlich der Lage des Schlußakzents gilt — ist es wirklich so ausgeschlossen, daß der Wortakzent und die Silbenzahl als mögliche, aber nicht absolut verbindliche Melodiebildungsfaktoren genutzt werden konnten? In jedem Fall ist in diesem Beispiel klar, daß die Vorstellung von Pfisterers *Nebenakzent* in der zweiten Ver-

<sup>231</sup>Die Fassung von AR lautet parallel, aber wesentlich weniger effektiv:



Der Akzent wird genutzt, nur nicht so, wie sich das die naive Identifizierung von Wortakzent und musikalischer Reaktion im Choral vorstellt. AR verwendet übrigens ein einfacheres Wort als Greg, „falsch“ „betont“ aber auch AR, und zwar mehrfach; vielleicht ist doch der „Betonungsbegriff“ der Lehre unbrauchbar?

wendung der Wendung dazu führen muß, daß der *Hauptakzent* geradezu nebensächlich wird, was ersichtlich eine unbrauchbare Annahme wäre:

per si-                    gnum    san-                    ctae    Cru-    cis

ex- hi- be- a-                    mus                    ser-                    vi- tu- tem

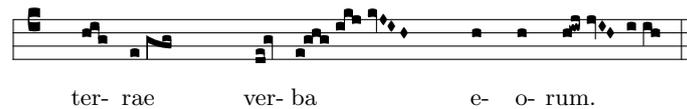
Man kann hier übrigens sehr schön eine zusammenhängende Bildung aus drei tonräumlich und bewegungsmäßig aufeinanderbezogenen *neumae* erkennen: Zunächst die hohe Lage mit Betonung des höchsten Tons durch Wiederholung und Kadenz auf *E*; dann nach Ausgreifen nach unten der Abstieg vom Hochtönen nebst Kadenz und schließlich die „reduzierte“ Schlußbildung, die immer noch als Folge der vorangehenden Abschnitte erlebt werden kann, eben als Reduktion. Die Wiederholung auf *servitutum* wird durch eine melismatische und tonräumliche Erweiterung des ersten Teils gestaltet, sinnvollerweise übrigens mit Erweiterung nach oben. Zudem zeigt die Wiederholung des ersten, am höchsten liegenden Abschnitts, daß der Komponist hier nicht nur eine Steigerung gegenüber dem ersten Motivauftritt beabsichtigt, sondern eine Erweiterung des melismatischen Anteils beabsichtigt; diese Melodie scheint nicht so alt zu sein — sie fehlt in den *Sextuplex*-Hss. wie in AR —, daß sie generell für den Gregorianischen Stil stehen könnte, daß sie jedoch diesem Stil widerspräche, wird man wohl auch nicht annehmen wollen, vor allem kann zur Entstehungszeit dieser Melodie ein korrektes Wissen um lateinische Wortbetonungen ebenso vorausgesetzt werden wie eine Vertrautheit des Komponisten — denn irgendjemand muß die Melodie ja geschaffen haben — mit dem Stil von Greg.

Daß hier etwa eine semantisch deklamatorische Beachtung oder Umsetzung des wesentlichen Wortakzents und nicht eine, potentiell, aber nicht verbindlich den Wortakzent beachtende Bildung vorliegt, dürfte klar sein: *Crucis* ist nicht weniger wesentlich als die eher selbstverständliche Qualifikation *sanctae*. Das „raketenhafte“ Motiv ergibt sich auch hier als Folge der Gesamtanlage in drei Abschnitte: Der mittlere erfährt durch die initiale Wendung eine deutliche Absetzung.

Ein noch schöneres Beispiel für eine „korrekte“ Anwendung der „Raketen“wendung findet man etwas später, in Otts Ausgabe der Offertorien, auf S. 171, im Off. *Stetit Angelus* (was der Komponist offenbar *Angelus* „akzentuiert“), auf *habens*, korrekt auf dem ersten Akzent — weil hier der Wortakzent auf der ersten Silbe steht, die Wendung also als Anfang verwendet auch mit dem Wortakzent zusammenfällt, vielleicht dadurch auch als melodischer Einfall ausgelöst worden sein kann — sie muß eben nicht immer in dieser Weise erscheinen; die Musik des Choral kann einiges von sich aus leisten. Allerdings — daß das *HAAABEN* von Weihrauch, Myrrhe und Gold eine so mächtige Betonung

verlangt haben sollte, so wird man diesen melodischen „Ausbruch“ nicht lesen wollen.

Eine vergleichbare, wenn auch nicht mehr so tief reichende melodische Bildung findet man auch im Off. *In omnem*, wo der Komponist, Pfisterers Vorgabe folgend, doch tatsächlich *verba eorum* „betont“ — die „Falschheit“ der „Betonung“ scheint also gerne paarweise aufzutreten:



Hier geht der Komponist tatsächlich anders vor als im von Pfisterer als Beispiel für grammatisch wie auch immer zu erklärende<sup>232</sup> „falsche“, oder eben nur „halb falsche“ oder auch durch „Analogie falsche“ „Betonung“ angeführten Off. *Os iusti*, s. o., 2.8.3 auf Seite 595, er beginnt den plötzlichen Aufstieg nicht sofort, sondern erst nach einer initialen Anfangswendung. Auch im „falsch“ „betonenden“ Melisma ist die Aufwärtsbewegung in der üblichen Weise unterbrochen durch „Gegen“- oder Ausgleichsbewegungen — ein Beispiel also, daß das „raketenartige“ direkte Aufsteigen des von Pfisterer angeführten Beispiels und seiner Parallelen schon rein stilistisch so auffällig macht.

Hier ist zu beobachten, daß der Komponist einmal den vorangehenden Abschnitt nicht so tief enden läßt, zum anderen, daß er zwar auch einen Oktavraum sehr rasch durchschreitet, dann aber doch wieder nur eine Quart nach unten fällt. Die Situation ist etwas anders, also auch die Gestaltung des in der Kontur vergleichbaren schnellen Aufstiegs — hier hätte der betreffende Komponist die Möglichkeit gehabt, seine Idee eines schnellen Aufstiegs an dieser Stelle eines Abschließens des Chorstücks — übrigens mit tiefem Beginn des Versus — „korrekt“ „betonen“ können, die Akzentlage des Wortes *verba* hätte die „Rakete“ sehr wohl auf die Anfangsilbe setzen lassen können.

Und gerade das tut der Komponist nicht; sicher nicht, weil es irgendwo oder irgendwann eine sprachklangliche Endsilbenbetonung von Zweisilblern oder gar eine *Enklise* durch dreisilbige Formen von Personalpronomen gegeben hat, sondern offenbar, weil er dies hier nicht für passend, seine Idee der Melodie hier eben einen Anfang zunächst mit initialer Wendung für richtig hielt — und damit das tonräumlich ausholende und gleichzeitig umfangreiche Melisma auf die „falsche“ Silbe zu setzen zwang; er benötigt den, ja nicht ungenutzten, Akzent aber als ersten „Anlauf“ zu dem dann folgenden großen Auf-

<sup>232</sup>Als Erklärung bietet sich an, eine analoge Behandlung zu den Präsensformen anzunehmen. Dass es sich bei diesen Fällen um eine bloße orthographische Verwechslung von e und i handelte, ist ... unwahrscheinlich, ..., ib., S. 197; was ist damit dann aber „erklärt“? Haben die „Sänger“ sprachklangliche Störungen? Soll man aus der „falschen“ „Betonung“, also einer *Analogie* von Präsens und Futur historische Entstehungsunterschiede ablesen? Von einer *Erklärung* kann also nicht die Rede sein, zumal wenn solche speziellen „Falschbetonungen“ nicht in einer Statistik aller „Falschbetonungen“ eingebettet sind; einen Hinweis auf diese methodische Notwendigkeit stellen die hier angeführten, wenigen, Beispiele dar.

stieg, genau der Stilistik von Greg entsprechend; „Betonung“ gibt es hier nicht, jedenfalls nicht in Bezug auf den Wortakzent.

Klar ist, daß die melodische Gliederung essentiell auf die silbischen Einheiten, die Silben als Träger und Gliederungsfaktoren der musikalischen *neumae/syllabae* wichtig sind, d. h. die Trennung des Melismas *DEG* von dem folgenden *E GaG* ist für den Komponisten bzw. die Wirkung der Melodie wesentlich. Entsprechend muß man aber auch die Entscheidung beurteilen, die umfangreiche Bewegung als großes Melisma, also als einer Wortsilbe zugeordnete Folge von Quasisilben bzw. eben *neumae* zu bestimmen: Hier ist die Verteilung des Melismas von 11 Tönen im Umfang einer Sept auf eine Textsilbe offensichtlich gewollter Formfaktor. Der Komponist könnte die Verteilung auch anders durchführen, z. B. so, daß die „korrekte“ „Betonung“ gewahrt bleibt, er hätte sich also an Pfisterers Vorgabe halten können. Wenn er dies nicht tut, scheint die Bildung eines Initiiums über eine Quart, der dann ein ganzes Konglomerat von *neumae* folgt, und zwar mit eigener Silbe ein Effekt zu sein, der nicht trivial ist; die Silbentrennung hat musikalische Bedeutung — denn von textlicher, aussprachemäßiger oder grammatischer Bedeutung kann hier nicht gesprochen werden. Wer ist ohne Kenntnis des Textes überhaupt fähig, ihn in solcher Vertonung wie durch Sprachklang zu verstehen. Es ergibt sich klar, daß Guidos Hinweise auf die Bedeutung der Gliederung für die choralische Melodie in der Natur der Choralmelodie gegründet ist, und, was Guido selbst kaum noch ausspricht, die Gliederung durch den Text, durch dessen Silben, ob betont oder nicht, ebenfalls ein Gliederungsfaktor eigener Art ist: Ein umfangreiches Melisma ist auch als solches, als Melisma und nicht nur als Ton- oder *neumae*-Folge bestimmt. Ein silbenzählendes Prinzip gibt es eben (wenigstens zu Anfang „betont“ der Komponist *terram* „korrekt“, daß er also die lateinische Betonung nicht verstanden haben sollte, kann man ausschließen).

Natürlich kann man fragen, ob die „Betonung“ *Cherubim* vielleicht auf Schwierigkeiten oder Unklarheiten in der Betonung von Wörtern Hebräischen Ursprungs zurückzuführen ist — nur in welchem Sinne eigentlich? Sieht man jedoch die Vertonung des Wortes im wohl spät komponierten 2. Vers des Off. *Benedictus sit*, so fällt doch auf, daß auch die Anfangssilbe mit einer fünffachen Tonwiederholung nicht gerade als unbetont interpretiert werden kann; „dennoch“ wird auf *-ru-* ein Melodieaufstieg komponiert, der mit der Überwindung einer Sept in nur drei Tönen auch stilistisch nicht gerade typisch erscheint:



Man kann sich eine Gerüstmelodie vorstellen, in der *Cheru* auf *F* rezitiert wird, und die Schlußsilbe die typische Halbschlußbewegung durchführt. Dann müßte man hier von einer Auszierung der Rezitation sprechen, ausgerechnet an der „falschen“ Stelle — oder man nimmt hin, daß es den musikalischen Grund gab, vor der anschließenden, ebenfalls nur etwas „aufmelismatisierten“ Rezitation noch einen melodisch auffälligen Effekt als Entsprechung zum Halbschluß zu bilden, und sieht dies als Aufgabe der Erstellung einer

Gregorianischen Ästhetik, die sich um eine Klassifikation bestimmter melodischer Konfigurationen kümmert, wie hier dem Auftreten einer „raketen“artigen Aufstiegsbewegung sozusagen aus einem eher rezitativischem Niveau heraus, denn auch hier wird man voraussetzen müssen, daß dem Komponisten einmal die Betonung der Wörter bekannt war, zum anderen, daß er mit dem Stil von Greg bestens vertraut war, also in seiner Setzung der „Rakete“ keinen Widerspruch sehen mußte.

Zurückkehrend zur Besonderheit des „Raketenmotivs“ in dem Grad. *Os justi*, s. o., s. o., 2.8.3 auf Seite 595<sup>233</sup> ist festzustellen: Es bleibt angesichts der hier nur auszugsweise angegebenen Parallelen sowohl auf „falschen“ als auch auf „korrekten“ Silben nur die Folgerung, daß der Komponist hier nach dem tiefen Abschluß des vorangehenden *comma* auf der Subtonika *C* auf keinen Fall eine vermittelnde, verzögernde melodische Wendung komponieren will, sondern den Aufstieg, zunächst als Sprung zwischen Schlußton und Anfangston im Umfang einer Quart, sofort nach oben zur Oktav durchführen will, was die altrömische Fassung fast gleichartig formuliert, allerdings doch innerhalb der Melodie in typisch reduzierender Weise: Einmal ist der Hochtton statt *c* „nur“ *h/b*, zum anderen wird der Aufstieg selbst in der üblichen Weise doch wenigstens mit einer Gegenbewegung ausgeführt. Sonst bleibt der Effekt identisch durch die nachfolgende Rezitation, in AR das ebenfalls typische „bewegte“ Rezitativ — das übrigens die normale Deutung der Akzentbeachtung durch *pes* etwas relativieren sollte.

Der Effekt ist tatsächlich der Kontrast des Anfangs zur vorausgehenden *neuma*. Dabei stellt der gesamte vorangehende Abschnitt ein schönes Beispiel der dreigipfeligen, gesamthaft absteigenden Melodiebildung dar, ebenfalls mit einem hinsichtlich der schnellen Überwindung des Tonraums nach oben — Umfang der Sept — bemerkenswerten initialen Wendung zu Anfang der Gruppe: Und sollte es wirklich ausgeschlossen sein, daß der Komponist den folgenden, zur Vollkadenz des Chorstücks führenden Abschnitt, der auf dem tiefen Rezitationston *F* rezitiert, durch den auffälligen Anfang auch auf den vorangehenden beziehen wollte; der rein ästhetische Effekt ist jedenfalls bemerkenswert — wenn man derartige Empfindungen überhaupt haben kann.

Auch die Frage nach der Relation von, angeblich in Futurformen durch Verwechslung mit der Form des Präsens verschobenem, Wortakzent und zugeordneter melodischer Wendung ist so zu bewerten: Man findet in St. Gallen hier ein Gebilde von fünf Längen und zwei Kürzen — wie gesagt, nur die beiden höchsten Töne sind kurz. Und das sollte eine Entsprechung zu einem Wortakzent sein, wo *eius* davor nur eine Länge erhält? Alle folgenden Neumen sind bis auf die Einzeltöne, die syllabischen silbischen Einheiten, kurz. Die Idee, eine solche musikalische Hervorhebung des Geschehens des tonräumlich so schnellen Aufstiegs, rhythmisch als langsames, betontes Aufsteigen, direkt als Entsprechung des Wortakzents verstehen zu wollen, erscheint absurd. Was sollte man rein sprachklanglich mit einer derartigen Heraushebung vor allen anderen Silben? Hier muß man ein musikalisches Anfangssignal, einen musikalisch sozusagen selbstreferenten Aus-

<sup>233</sup>Angesichts der Überlieferung muß man, um Pfisterers genetischer Deutung der beiden Fassungen zu folgen, wohl eine Übernahme nach Rom von St. Gallen aus fordern.

druck der Gliederung sehen: Der letzte, die Bewegung zur Vollkadenz führende, insgesamt tiefe Abschnitt wird durch diesen „Raketenanfang“ auf die vorausgehende Aufwendigkeit bezogen und gleichzeitig kontrastreich als neuer Teil herausgehoben. Dies jedenfalls hat auch AR, d. h. die gemeinsame Vorgabe so verstanden.

Die betreffende Silbe ist die Anfangssilbe, deshalb wird sie Träger einer so aufregenden initialen Wendung, nicht weil es sich um die Silbe handelt, die nur durch eine Betonung wie im Präsens als betont gelten könnte: Warum sollte denn ein Komponist/Sänger die futurische Form falsch betont haben, zumal wenn er sie anderswo „korrekt“ „betont“ — und an anderen Stellen auch noch ganz andere Wörter „falsch“ „betont“? Man denke hier nur einmal an die Verschiedenheit mit der das Wort *alleluia* musikalisch „betont“ werden kann.

Pfisterer scheint aber noch ein Trumpf für seine Vorstellung verfügbar zu sein, daß grammatische Merkmale direkt für — dann natürlich nur scheinbar — „falsche“ „Betonungen“ verantwortlich seien, auch wenn die grammatischen Merkmale als solche in der Aussprache gar nicht nachweisbar sind. Wenn nämlich im Tract. *Domine audivi* dreimal hintereinander „falsch“ „betont“ wird, und dies auf einer Reihung von Futurformen der konsonantischen Konjugation stattfindet, also in einer einzigen Melodie, dann muß an der These etwas dran sein. Nein, dies kann kein Zufall mehr sein — allerdings fällt zunächst auf, daß im gleichen Tractus der Komponist doch tatsächlich *condenso* „betont“, will man der Gleichsetzung von Wortakzent und den Merkmalen *Melisma* und *hohe Lage* folgen; daß man auch *eius* „betont“ findet, mag auch erschrecken, aber angesichts der vielen „korrekt“ beachteten Wortakzente nicht ins Gewicht fallen<sup>234</sup>. Allerdings bleibt bei den drei, von Pfisterer, ib., S. 197, genannten Formen ein Wermutstropfen; dies wird offenkundig, wenn man die Formen betrachtet: *innotesceris*, *cognosceris* und *ostenderis*. Warum? Im Gegensatz zu allen anderen Formen dieser Konjugation unterscheidet sich die Präsensform von der des — bzw. für das — Futur nicht in der Buchstabenfolge; *innotescitur* und *innotescetur*; da ist der Unterschied auch geradezu buchstäblich zu sehen, bei der zweiten Person im Singular ist dies nicht der Fall, da bleibt nur die Prosodie; die wird in den Texten selten verzeichnet. Dies ist die einzige Form, in der die Buchstabenfolge identisch für beide Formen ist.

Man kann natürlich postulieren, daß der Komponist unbedingt hätte merken müssen, daß es sich um die futurische Form handelt, schließlich gibt es etwas wie eine *consecutio temporum*. Im ersten Satz der Folge allerdings, *In medio duorum animalium innotesceris*, könnte man ein Verständnis des Präsens im Sinne einer allgemeingültigen Aussage verstehen; das gibt es. In den beiden anderen Sätzen hätte die Folge *dum appropinquaverint anni*, *cognosceris* und *dum advenerit tempus*, *ostenderis* schon rein formal eine futurische Deutung erzwingen müssen. Syntaktisch gibt es natürlich die Möglichkeit, ein Futur im Vordersatz mit einem Präsens im Folgesatz zu ergänzen; ausgeschlossen ist diese Möglichkeit nicht. Und niemand kann sagen, daß der Komponist seine Formeladaption nicht in

<sup>234</sup>Auch die „Betonung“ *et timui* kann nicht ganz gefallen; ist aber kein sehr prononcierter Fall, weil *timui* wenigstens höher als die folgende Silbe steht.

genau dieser Weise durchgeführt hat, also durch Verständnis der drei identischen Formen als Präsens.

Allerdings muß man auch beachten, daß die Formel z. B. auf *cognosceris* von vornherein silbenzählend ist, wie man aus dem Tract. *Eripe* erfahren kann, der in der Mittelkadenz zum 4. Versus zwar etwas anders gestaltet ist, bei gleicher übergeordneter melodischer Kontur, aber die letzten zwei Silben identisch vertont — und dabei auf die „Betonung“ *peccatoris* kommt, also die betonte Silbe auf den tiefsten Ton setzt. Damit war für *cognosceris* also gar keine andere Vertonungsmöglichkeit gegeben, ob Futur oder Präsens. Übrigens findet man, allerdings bei anderen Formen, wie *exaltentur* oder *eorum, libera me* noch weitere solche „falsche“ „Betonungen“ in *Eripe*, so daß gerade an Schlüssen solche „Widersprüche“ nicht unbedingt auffällig sein müssen. Die Argumentation von Pfisterer jedenfalls erweist sich damit in sozusagen mehrfacher Hinsicht bei diesen Beispielen ebenfalls als unbrauchbar, bestimmte Wortformen als besonders für „falsche“ „Betonungen“ anfällig zu qualifizieren und dies auch noch als Erklärung für solche „Fehler“ anzugeben<sup>235</sup>.

Auch bei der Bestimmung einer bereits *spätantik* belegten *Betonung erimus* im Int. *Veni et ostende* am Schluß der Antiphon hat Pfisterer, ib., S. 197, kein Glück, weil man

<sup>235</sup>Wenn Pfisterer, ib., S. 197, formuliert, *mir nicht erklärlich ist die eindeutig überlieferte Betonung égenum* im Grad. *Ego dixi*, so müßte er eigentlich *erklärlich* finden, warum der gleiche Komponist im gleichen Graduale ausgerechnet *Ego dixi Domine* — mit „Rakete“ — „betont“, *animam meam*, wenn er dies nicht unter *Enklise* rubrizieren wollte, einer sprachklinglichen Besonderlichkeit; auch die „Betonung“ *qui intelligit* dürfte kaum ganz normal sein. Übrigens könnte die *virga* nach dem *porrectus, ede* in der St. Galler Notierung einen höheren Ton bedeuten, womit die betonte Silbe einen höchsten Ton erhielte, also nicht notwendig „unbetont“ sein muß. Laon gibt eine Länge an, die in St. Gallen vielleicht übersehen worden sein könnte.

Zu fragen bleibt aber auch, ob der Komponist nach der Folge *bistropa, virga*, also drei gleicher Töne wirklich noch, für die Vorakzentsilbe *egenum* eine weitere Tonrepetition ertragen hätte; die Überlieferung zeigt, daß er dies nicht wollte, sondern nach dem dritten Ton mit dem Melisma beginnt. Bedauerlicherweise folgt die Melodie im 1. und 2. Satz des Versus nicht dem Melodietyp, so daß hieraus kein Hinweis auf „Betonungs“schemata zu gewinnen ist. Auch die Bedeutung der Schlußbildung auf *egenum* ist nicht ganz klar zu erkennen, weil sich die rhythmischen Angaben von Laon und St. Gallen hier widersprechen. Hier hätte Pfisterer aus Stäbleins reichem Schatz vielleicht Auskunft schaffen können. Jedenfalls ist klar, daß mit der *clivis ec* der Abstieg einsetzt, der nur noch ornamental durch einen erneuten Aufstieg effektmäßig verstärkt wird. So ganz klar ist hier selbst eine „falsche“ „Betonung“ nicht, klar ist aber, daß die einfache Gleichsetzung von Melisma mit „Betonung“ als direkte Folge oder Entsprechung eines Wortakzents eine methodisch unhaltbare Voraussetzung ist: Wenn *egenum* den höchsten Ton erhält, natürlich als „Gegenbewegung“ zum Abstieg wird auch da niemand eine „Betonung“, gar noch eine „falsche“ herauslesen können, die Vorstellung des Gradualbuchs ist eben nicht korrekt; wieder ist zu beobachten, daß der Höchstton in drei Neumen erreicht wird, diesmal nach zwei gleichen „Motiven“ in deutlich abgesetzter, sozusagen dynamisierter vorangehender „Gegenbewegung“:

beim besten Willen nicht erkennen kann, daß nicht *erimus* „betont“ sein soll:



et sal- vi e- ri- mus.

Der „eckige“ *torculus* auf *erimus* bedeutet nicht notwendig eine „Betonung“, sondern etwas, das Guido mit seinem Vergleich mit einem trabenden, zur Ruhe kommenden Pferd beschreibt. Das wird hier kompositorisch bzw. rhythmisch angegeben. Demgegenüber hat *erimus* wohl den melodisch größten Umfang der drei Schlußsilben. Auch bei seinem zweiten Beleg für eine angeblich durch eine bestimmte grammatische Form gegebene „Betonung“ sollte man zunächst die gesamte melodische Linie betrachten (aus dem Grad. *Domine Deus virtutum*), schon um den Sinn von „Stellen“ zur textlichen Festlegung der verschiedenen Texte zu verstehen: Akzente können dabei Beachtung und Nutzung finden, daß dabei jedoch die Identifizierung von sprachklanglicher Betonung/Akzentsilbe und melischer Bewegung, hohe oder höhere Lage und Melisma, Prinzip sein müßte, wäre eine unhaltbare Annahme, was man auch bei der im Folgenden zitierten Formel aus dem



su-per e-

ge-num



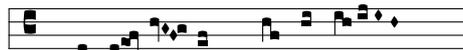
et pau- pe- rem:

Auch der folgende Abschnitt beginnt identisch mit einer *bivirga* nebst tonwiederholender *virga* auf *in die*. Das Melisma auf *egenum* ist klar motivisch gestaltet: *dc dec dc dede cdede*, klar wird auch, was auf *egenum* gemeint ist: der Höhepunkt, der im ersten Teil nicht erreicht wird, erklingt hier, klar als „Folge“ des vorausgehenden Beharrens auf hohem Ton; die übergeordnete Linie geht über die Silbengrenzen hinaus. Klar ist auch, daß der Komponist *super egenum* als einen Satzteil behandelt, der eine eigene Melodieeinheit trägt, denn die anschließende Melodie, *et pauperem* vollzieht sozusagen die Entwicklung davon nochmals, und zwar diesmal mit typischer Mittelkadenz. Auch diese Teile sind aufeinander bezogen — *super egenum et pauperem* in dieser Weise quasi syntaktisch zu trennen, widerspricht der Sprachgliederung, entspricht aber dem Prinzip von Greg, mehr an musikalischem Aufwand dadurch generieren zu können, daß man die Textabschnitte verkürzt. Hier liegt der Bezug zur Sprache. Man schafft solche Aufwendigkeit, indem man noch denkbar sinnvolle textliche Einheiten als quasi Satzteile interpretiert. Ob der Akzent beachtet, d. h. genutzt wird oder nicht, hängt von der Art der Melodie ab, die hier silbenzählend zugeordnet ist: Auch hier wäre zu fragen, wer ein derartiges Melisma ernsthaft als Entsprechung einer sprachklanglichen Betonung hätte verstehen können oder sollen, der nicht schon den semantischen Musikstil seit den Madrigalen als natürlich verinnerlicht hat.

Typ des Grad. *Iustus ut palma* im Grad. *Domine Deus* sehen kann, wo wieder einmal eine Futurform auftritt<sup>236</sup> (s. u., 2.8.3 auf der vorherigen Seite):

Diese vertont einen Aufstieg, der im Schlußjubilus des Chorstücks gipfelt, wobei, wenn man „Betonungen“ herauslesen wollte, zwingend *erimus* die Haupt„betonung“ trägt; wenigstens im Vers, wo der Komponist auf *Excita Domine* den Abstieg teilweise wiederaufnimmt, sitzt das Melisma „korrekt“ auf der betonten Silbe, Wer allerdings auf die Idee gekommen sein sollte, daß ein derartig ausgedehntes Melisma Entsprechung einer „betonenden“, der deutschen Aussprachegewohntheit entsprechenden Hervorhebung sein sollte, muß beachten, daß *Domine Deus* im gleichnamigen Grad. nicht gerade aufwendig vertont wird; er sollte auch beachten, wie seltsam der Komponist *Excita* ebenfalls im gleichnamigen Grad. „betont“ — um gewisse Zweifel einer einfachen Identifikation von hoher Lage, gegebenenfalls mit Melisma, und deutsch verstandenen Betonungsakzent als methodisches a priori Prinzip der Melodieformen im Choral zu bekommen.

Es handelt sich um die Standardformel, nach Apel,  $A_3$ ; die Textadaption auf diese Formel verlangt einmal, daß die letzte Silbe festgelegt ist, die vorletzte *neuma* kann aufgelöst erscheinen, wie im Grad. *Iustus ut palma*:



in do- mo Do-mi-ni.

Man könnte also dem Adaptor von *Domine Deus* vorwerfen, daß er nicht die gleiche Lösung des Problems geleistet hat, wie man dem Adaptor des Grad. *Tecum principium* vorwerfen muß, daß er die *neumae* der Formel doch so anwendet, daß die „Betonung“ auf *genui te* fallen müßte, was wohl niemand behaupten will. Der Adaptor von *Domine Deus* hat sich offensichtlich genau nach dem Grad. *In omnem terram* gerichtet, d. h. seine Adaption rein silbenzählend durchgeführt.

Im Grad. *In omnem terram* stehen die letzten zwei Silbenmelismen auf *verba eorum*, im Grad. *Dispersit* dagegen wird auf *manet in saeculum saeculi* gesetzt, wodurch nach Pfisterers „Erkenntnis“ einer direkten Abhängigkeit melodischer Verläufe von grammatischen Merkmalen *saeculi* „betont“ worden sein müßte, obwohl doch eigentlich die abschließende *neuma* den Höchston trägt, also *saeculi* noch viel „betonter“ sein müßte<sup>237</sup>.

<sup>236</sup>Um signifikante Aussagen über, angebliche, Sondervertonungsformen, hier hinsichtlich der musikalischen Akzentumsetzung von Futurformen aufstellen zu können, wäre natürlich erst einmal die Relation von Futurformen zu „normalen“ Verbformen hinsichtlich Stellung am Schluß von (Halb-)Sätzen etc. aufzustellen; man setzt sonst leicht Zufälligkeiten als bewußte Muster an.

<sup>237</sup>Zu beachten ist auch, daß bei Auflösung der vorletzten Neuma vor dem Jubilus in zwei Neumenzeichen, nämlich *clivis ca* und *pes quassus cd*, d. h. die, nicht absolut gültige, Konvention bei Antepänultima-Betonung des Satzschlusses, die melodische Betonung, nämlich der höchste Ton der Gruppe *d*, stets auf die unbetonte vorletzte Silbe fallen muß; auch darf gefragt werden, ob hinsichtlich musikalischer Betonung nicht der *pes quassus*, also abgesehen von seiner Lage,

Im Grad. *Excita* muß dagegen *salvos facias nos* auf die betreffenden *neumae* gesetzt werden. Vielleicht, von der Statistik von Satzschlüssen her wohl bestätigt, ist die häufigere Form, vor allem mit zweisilbigen Formen von Personalpronomina, die eines Pänultima-schlusses, wenn, seltener, ein Antepänultimaschluß notwendig zu adaptieren ist, kann das zweitletzte Silbenmelisma zerlegt, oder, wie im Grad. *Domine Deus* das Prinzip des Silbenzählens angewandt werden.

Wenn im Grad. *Tollite portas* der Text *Rex gloriae* zu vertonen war, und der Adaptor das vorletzte Silbenmelisma zerlegt, ergibt sich die Zerlegung nach Art von *Iustus ut palma* nicht einfach aus dem Antepänultima-Schluß (wenn so verkürzend formuliert werden darf), sondern auch aus der Kürze des Textes: Das zweite Postulat dieser Formel in Hinblick auf die silbische Textlokalisierung ist die Nutzung des vorletzten Akzents, die hier auf *Rex* kommen mußte, womit für den Schluß nur noch drei Silben verfügbar waren, die auf die letzten zwei Silbenmelismen zu verteilen waren, zur Verdeutlichung sei nochmals *Iustus ut palma* zitiert:



in do- mo Do-mi-ni.

Im Grad. *Tollite portas* findet man eine Parallele:



Rex glo-ri-ae.

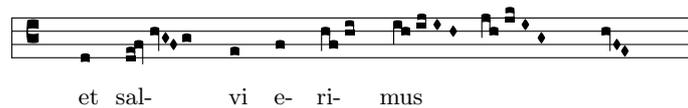
Man kann fragen, warum der Adaptor nicht wie der von *Domine Deus* einfach silbenzählend vorgeht, d. h. *gloriae* auf *a* setzt, warum also *Rex* nicht zufrieden ist mit dem *climacus resupinus cbab*, sondern, dazu noch in einem Zeichen, also als Einheit, *bGa* aufnimmt. Denn dadurch wird er gezwungen, das zweitletzte Silbenmelisma zu zerlegen — *Rex* war festgelegt. „Umgekehrt“ kann man feststellen, daß er mit einer Lagerung von *gloriae* auf die erste Neume des zweitletzten Silbenmelismas die vorausgehende Zuordnung erzwungen hat.

Man wird also hier eine Parallele zum Vorgehen des Adaptors von *Iustus ut palma* sehen müssen. Aus dieser Parallele aber folgt, daß die beiden Adaptoren die erste *neuma* als Einheit sehen, das was *Rex* zusammenfaßt, ist im Grad. *Iustus ut palma* auf das Wort *domo* verteilt — so eindeutig ist also die Begründung dieser „Zusammenfassung“ durch die Entscheidung für die Zerlegung der zweitletzten Silbe auf *Domino* auch wieder nicht, bzw. es wird ein zweiter „Fehler“ des Adaptors von *Domine Deus* erkennbar: Er beachtet

---

ein Träger musikalischer Betonung ist, s. u. 2.8.3. Die mit der Behauptung einer musikalischen „Betonung“ als direkte Entsprechung des sprachklanglichen Akzents verbundene Identifikation von hoher Lage und, gegebenenfalls, Melisma, paßt hier also gerade nicht zum Sachverhalt.

den Bezug zwischen Wortgrenze und *neuma* nicht, denn er setzt auf den Schlußton die Silbe *eripe*:



Von vornherein wäre die Annahme absurd, daß die melische Gestalt der Formel irgendeinen Bezug zu sprachklanglicher Akzentbetonung haben könnte, denn dann müßten alle damit durchgeführten Vertonungen die „Betonung“ auf der Schlußsilbe haben, was ersichtlich auszuschließen ist; im Grad. *Iustus ut palma* würde dies lauten: *in domo Domini* müßte eine solche „natürliche“ „Betonung“ lauten — und daß die Formel ursprünglich nur für Schlüsse mit einsilbigen Personalpronominaformen gesetzt worden sei, wird auch niemand annehmen können. Der Adaptor von *Domine Deus* „verstößt“ also nicht nur gegen die, behauptete, „Betonungsregel, die in *Iustus ut palma* die Adaption bestimmt, sondern auch gegen die Abgrenzungsregel, wenn man so sprechen darf. Die naheliegende Übernahme von *Iustus ut palma* mit *in domo Domini* auf *et salvi erimus*, so wünschenswert sie in Hinblick auf die Einheitlichkeit von Greg auch sein mag, hat also zwei Probleme, so daß die Behauptung einer „falschen“ „Betonung“ der Form *erimus* nicht zwingend ist, so absonderlich schon rein sprachklanglich ihre Behauptung als Grundlage der Adaptionentscheidung des Adaptors von *Domine Deus* (deren „Betonung“, wie bemerkt eigentlich *erimus* sein müßte, wollte man konsequent den vagen Vorstellungen nicht nur von Pfisterer folgen) auch ist:

Wenn man schon derartige, angebliche, Betonungen der Sprache als Grundlage von Adaptionentscheidungen, die sicher von einem Autor und nicht von einem Kolleg einer Haasschen *chant community* stammen, müßte man sprachklanggeschichtliche Nachweise für die Existenz solcher Aussprache in der Zeit der Adaption der Formel geben, und das vorgängig (eine Statistik aller auftretenden Vertonungen des Wortes *erimus* wäre hier ebenso wünschenswert wie die Beachtung des Umstands, daß der Komponist des Off. *Eripe me* doch tatsächlich *eripe me* „betont“ und damit eine Parallele zur „falschen“ „Betonung“ dreisilbiger Wörter mit Antepänultimabetonung gibt). Hinzu kommt wieder das methodische Problem, daß, angesichts der Fülle an „falschen“ „Betonungen“ die Anzahl angeblich „falsch“ „betonter“ Futurformen statistisch viel zu gering ist (zumal der erste Beleg, den Pfisterer anführt, als nicht passend ausfallen muß), um irgendeine Aussagekraft haben zu können.

Wieder erweist sich die Betrachtung der Melodieführung hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkung als wesentlich sinnvoller, denn der sich beschleunigende Aufstieg, erst ein erster Anstieg *F – c*, der in „Gegenbewegung“ zum nächsten Anstieg „ausholt“, der dann, neumenweise, *d*, d. h. beschleunigt, dann *e*, und schließlich, schon im Jubilus, *f* erreicht, der Höchstton des ganzen Chorstücks, mit dem auch sofort und mit nur einer Ausgleichsbewegung der Abstieg einsetzt, ist in seiner Anlage auf den Text höchstens eben durch die Bestimmung der silbischen „Lokalisierung“ geprägt — natürlich, der erste Gipfel ist

auf den Akzent bezogen und folgt dem Schema in soweit, daß Aufstieg und „sein“ Melisma eben die zweite Akzentsilbe vor Schluß betrifft — die Vorstellung allerdings, daß ein derartiges Melisma eine musikalische, wenn auch aufwendige Umsetzung natürlichen Sprachklangs sein könnte, erscheint leicht abwegig, weil dann hier ja ein *accentus circumflexus* vorliegen müßte; die genuine „Musikalität“ dieser Melodie steht also außer Frage.

Wie eine solche Linie, ein vierfacher, sich beschleunigender, und dann sehr schnell „umgekehrter“ Melodiezug hätte durch Beachtung des Wortakzents gestaltet werden können, ist nicht erkennbar, sodaß auch von da die Vorstellung einer nicht nur „markierenden“ oder lokalisierenden Funktion des sprachklanglichen Akzents in der Formel unhaltbar ist. Was man akzeptieren muß, ist die individuelle Verschiedenheit von Formeladaptionen, was wiederum bedeutet, daß hier nicht durchgängig ausreichend feste Regeln der ominösen *chant community* bestanden haben — der Adaptor der Formel im Grad. *Domine Deus* jedenfalls hat die silbische Einheitlichkeit jeweils der letzten beiden silbischen Melismen als wesentlich verstanden; ob er damit einen Fehler begangen hat, ist kaum zu entscheiden, der Natur der neumenweis aufsteigenden Linie entspricht seine Entscheidung besser als die des Adaptors von *Iustus ut palma*, „dafür“ begeht er einen Lapsus in Bezug auf die erste *neuma*. Daß er *erimus* bzw. eben *erimus* „betont“ haben sollte, wird daraus nicht erkennbar — dazu würde man Nachweise aus der Sprachgeschichte erwarten, z. B. eine Wortform wie *rimus* als spätere Entsprechung von *erimus* o. ä. (merkwürdigerweise erfindet der Autor der Theorie hier nicht noch eine vielleicht *enklitische* Verschmelzung, *salvierimus*).

Auf diesen Nachweis darf man sehr gespannt sein, der Choral als Zeugnis der Sprachgeschichte dürfte methodisch kein wesentliches Hilfsmittel der Umformung des Lateinischen zu den romanischen Sprachen bieten, dazu sind die „falschen“ „Betonungen“, d. h. die Situationen, in denen Akzente keine melische Nutzung finden, zu häufig (ein bemerkenswertes Beispiel findet man im Off. *Deus tu convertens* im Chorstück auf *misericordiam*, wo zwar die Akzentsilbe einen Aufstieg erhält, d. h. die initiale Wendung auf die Akzentsilbe fällt, die anschließende, trivialerweise unbetonte Silbe *misericordia* jedoch Melisma und Höchstton erhält, AR geht fast noch rigoroser „gegen“ den Wortakzent vor.

Um auch in diesem Fall den Blick auf die Parallele in AR nicht zu unterlassen, sei hier ein kurzer Verweis gegeben. Dabei ergibt sich, wie, dankenswerterweise, AR klar macht, daß eine Betonung *erimus* offenbar im Westen nicht verbreitet war, denn da wird die Textadaption nach dem „Zerlegungsschema“ geleistet, wie sie in Greg im Grad. *Iustus ut palma* begegnet; zitiert wird die Parallelstelle aus der Fassung des Grad. *Domine Deus* in AR:



Die Annahme, daß ausgerechnet die grammatisch besser geschulten fränkischen *magistri cantus* eine derartige Betonung gekannt hätten wie *erimus*, wird man für verzichtens-

wert halten dürfen (schon weil die Betonungslehre hier ja eine Folge von *betont*, *betonter* und *am betontesten* für die Schlußsilbe postulieren müßte) — es ist klar, daß, wie auch an anderen Stellen, gewisse, nicht sehr bedeutende, aber eindeutige Unterschiede zwischen den Adaptionsschematismen beider Fassungen bestehen, was man damit parallelisieren kann, daß die mit dieser Formel vertonten Gradualtexte in beiden Fassungen nicht gleich sind (einen Schreibfehler hinsichtlich der Verteilung der silbischen Melismenbestandteile findet man in AR im Grad. *Liberasti* auf *confudisti*).

Einen Hinweis auf weitere Unterschiede hinsichtlich des Adaptionmechanismus der gleichen Formel zwischen beiden Fassungen kann ein Vergleich der Versionen des Grad. *Excita, Domine* geben:

The image displays two musical systems comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) versions of a choral passage. Each system consists of two staves: the top staff for AR and the bottom staff for Greg. The first system is for the text 'at'. In the AR version, the melisma is concentrated on a single note. In the Greg version, the melisma is spread across several notes. The second system is for the text 'ut sal-vos fa- ci- as nos.'. In the AR version, the melisma is concentrated on the final note of the phrase. In the Greg version, the melisma is spread across several notes.

Das erste Melisma wird in Greg wegen der Vielzahl der Silben auf mehrere verteilt, wogegen in AR die silbische Einheit des Melismas gewahrt bleibt, die „Überzahl“ von Silben wird durch Rezitation bewältigt. Beide Fassungen „betonen“ „falsch“, wenn sie *facias nos* singen (und daß hier das bis zu einem höheren Ton reichende *nos* seinen Akzent *enklitisch* auf *facias* geworfen haben könnte, wird, hoffentlich, niemand annehmen wollen; aber, es bleibt ja noch der ominöse *Nebenakzent!*). Der Unterschied der Melismenverteilung liegt darin, daß AR der Länge des vorletzten Wortes wegen dessen Akzent als Stelle für das erste Melisma nimmt, was dazu führt, daß AR den zweitletzten Akzent, *ut salvos*, unbeachtet läßt, wogegen Greg korrekt im Sinne des Schemas den ersten Akzent beachtet, auf den Aufstieg setzt, dann aber den letzten Akzent *facias nos* — der letzte Akzent liegt fest als letzte Silbe — auf den zweiten Teil des ersten Melismas setzt; es handelt sich um zwei Lösungen des gleichen Problems, das am Ende beide Adaptionen zum silbenzählenden Prinzip führt, denn ab *facias nos* adaptieren beide Fassungen identisch.

Eine Zerlegung des ersten Melismas kennt dagegen auch in AR das Grad. *Exultabunt* (ebenso das in Greg nicht mit dieser Formel vertonte Grad. *Posuisti*, und andere wie *In sole* und *In omnem terram*), auf den Text *in cubilibus suis*, was hinsichtlich der

Pänultimabetonung schematisch vertonbar war. Auch hier ist in beiden Versionen die Silbenverteilung nicht identisch (was auch für das Grad. *Hodie scietis* gilt, wo AR das erste Melisma „spaltet“, Greg aber das gesamte Melisma auf die erste Silbe, d. h. den zweitletzten Akzent setzt, vergleichbar ist das Grad. *Nimis honorati* mit dem betroffenen Text *principatus eorum*; ein Unterschied, den man bei Bewertung der Formel beachten sollte — es gibt auch innerhalb einer Fassung jeweils verschiedene Lösungen strukturell paralleler Silbenfolgen).

Man wird in beiden Versionen als Grundform, sozusagen Grundlage des Adaptionsmechanismus zur silbischen Lokalisierung der Teile der Formel die Folge / - (-) / - annehmen können (man könnte daraus auch folgern, daß die Formel ursprünglich nicht so breit angewandt wurde, daß die Übertragung auf andere Texte nicht ursprüngliches Charakteristikum der Melodie gewesen sein muß — das aber wären sehr weit gehende Spekulationen). Die leichten Unterschiede bei anderen Bildungen weisen auf eine gewisse Unsicherheit. Ehe man daraus tiefere Erkenntnisse über die Vertonungsweise von grammatischen Formen, ein- oder zweisilbigen Pronominaformen<sup>238</sup> o. ä. ziehen will, sollte man statistisch die Verteilung von Wortarten und Akzentfolgen an Satz(teil)schlüssen der betreffenden Texte untersuchen, um überhaupt erst die Relevanz von Sonderformen bestimmen zu können.

Bewertet man die angesprochene Verschiedenheit der von der Formel *Iustus ut palma* vertonten Texte in beiden Fassungen zusammen mit den hier nur angedeuteten Verschiedenheiten der Adaption der Formel auf Texte, wird klar, daß beide Versionen die Formel selbständig genutzt und auch hinsichtlich der Adaptionsmechanismen selbständig interpretiert haben; ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Fassungen unabhängige Weiterentwicklungen oder Redaktionen der jeweiligen *chant communities*, also der leitenden *cantores* waren. Natürlich hätte vor Behauptung von absonderlichen Wortbetonungen, die dann ihren Weg direkt in die musikalische Umsetzung gefunden hätten, eine ausführliche und vollständige vergleichende Darlegung der Adaptionsmechanismen in beiden Fassungen und für die Gesamtmelodie angestellt werden müssen; Verf. gibt hiermit dazu nur einen ersten, bei aller Unzulänglichkeit aber gewisse Folgerungen ermöglichenden Hinweis.

Die Formeln sind sich musikalisch erstaunlich ähnlich; ein wesentlicher Unterschied ließe sich zu Anfang des *iubilus* sehen, wo Greg nochmals auf den Tiefton *a* zurückkommt, und zum Schluß, wo AR noch eine *neuma* anhängt. Charakteristisch für das Verhältnis beider Fassungen ist die diatonische Ausfüllung von Sprüngen der Fassung Greg in AR, was man als Ornamentierung bewerten mag. Die ästhetische Qualität der Formel ist, wie angesprochen, in der neumenweisen Steigerung des Ambitus (die allen „akzentuierenden“ Interpretationen widerspricht) bemerkenswert, und zwar in beiden Fassungen. Wenn dann

<sup>238</sup>Vgl. dazu die Ausführungen zur mit der Erkenntnis zur Vertonung von Futurformen vergleichbar signifikanten *Haasschen Formel* in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 685 ff. Man kann sehr leicht statistisch als zwangsläufig erkennbare Phänomene als einer freien Entscheidung unterliegend misverstehen.

doch merkbare Unterschiede in der Adaption der Formel auf verschiedene, hinsichtlich der anzunehmenden Grundform problematische Textstrukturen bestehen, ist eine gegenseitige Ableitung einer der Fassungen aus der anderen keine plausible Deutung des historischen Verhältnisses beider Fassungen zueinander.

#### 2.8.4 Ein paar methodische Überlegungen zur Akzentbeachtung in der Choralmelodik

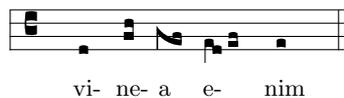
Aus den angeführten Beispielen ergibt sich, daß Pfisterers „Erklärungen“ bestimmter (melodischer<sup>239</sup>) „falscher“ „Betonungen“ nicht nur unzulänglich, sondern irreführend sind. Methodisch unhaltbar ist die a priori Identifizierung bestimmter melodischer Merkmale mit dem Wortakzent, wobei ebenfalls als methodischer Fehler der strikte Verzicht auf Charakterisierung der betreffenden Merkmale ist<sup>240</sup>. Der ebenso strikte Verzicht, zunächst einmal alle (melodisch) „falschen“ „Betonungen“ zu beachten, führt zu dem unbrauchbaren Ansatz, bestimmte Wortfolgen und Wortformen als sprachklangliche Gründe für solche „falschen“ „Betonungen“ finden zu wollen, ohne daß in der musikhistorischen, cho-

<sup>239</sup>Es geht, wenn die Bezeichnungen mit Anführungszeichen versehen sind, nicht um die sprachklangliche Betonung, sondern allein um die, angeblich diese Betonungen umsetzenden melodischen Merkmale!

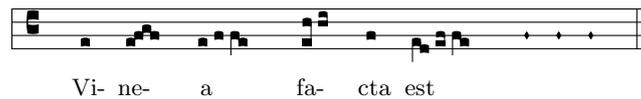
<sup>240</sup>Auch wenn die betreffenden „Doktorväter“ einer solchen Arbeit keine Fachleute auf dem Gebiet des Chorals sein müssen, wie dies für F. Reckow zweifellos der Fall ist (zu anderen Fachkenntnissen dieses Autors vgl. Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 271 ff., Verf. *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998, S. 125 ff.; Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. II, Anmerkungsbd. Anm. 1, S. 1 ff., ib., Anm. 207, S. 202 ff., ib., Anm. 210, S. 204 ff., ib., Bd. III, Anmerkungsbd., Kap. 7, Anm. 82, S. 66 f., ib., Bd. II, Kap. V, Anm. 48, S. 400 ff., ib., Bd. II, Anmerkungsbd., Kap. IV, Anm. 350, S. 370 ff. — es ist schon ein unterhaltsames Fach ...), so müßten derartige methodische Ungereimtheiten eigentlich bei der primären Beurteilung Beachtung finden. Der grundsätzliche Verzicht auf sorgfältige Prüfung, wie er für vergleichbare Fächer typisch geworden zu sein scheint (vgl. Verf. zu den Seltsamkeiten des Beitrags von Schwester Emmanuela Kohlhaas, *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 783 ff.) — was dann andere zu solcher Überprüfung zwingt (was dann wieder anderen, die noch nie Aussagen selbst konkret geprüft haben — vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral, Gedanken zu neueren und neuesten musikwissenschaftlich mediävistischen Vorstellungen in Hinblick auf die musikhistorische Wirklichkeit* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 98 ff. — das erhebende Gefühl geben kann, über jede *Polemik* erhaben auch weiterhin systematisch und strikt jede sachbezogene Auseinandersetzung zu vermeiden sich berechtigt zu fühlen) —, könnte an der Aussage des Orientalisten A. Falkenstein gemessen werden, der davon sprach, daß eine ihm vorgelegte Doktorarbeit von ihm mindestens ein halbes Jahr harte Arbeit verlange. Komische Zeiten waren das doch noch, kaum dreißig Jahre her (wobei natürlich noch der unterschiedliche Grad an Wissenschaftlichkeit zwischen Sumerologie und Fächern wie Musikwissenschaft zu beachten wäre).

ralischen Wirklichkeit die Existenz von (betonungsmäßigen) „Gegenbeispielen“ zu mehr führen kann als zur Konstatierung, daß es verschiedene Möglichkeiten der (melodischen) „Betonung“ auch bei identischen Akzentfolgen und Wortformen geben kann. Daß gerade hier ein wesentliches Problem für die These einer allein sprachklanglichen Begründung von „falschen“ „Betonungen“ liegt, bleibt für Pfisterers Ansatz irrelevant, denn da fehlen auch nur Ansätze zu Erklärungen: Wie soll man sich eigentlich vorstellen, daß man mal so, mal anders „betont“, was für ein Stadium des Sprachklangs soll das eigentlich sein?

Wer würde aus der Passage im Tractus *Vinea*:



schließen wollen, daß der Adaptor der Formel das Wort *vinéa* ausgesprochen hätte? Vielleicht deshalb, weil die gleiche „Betonung“ auch schon den Anfang charakterisiert:

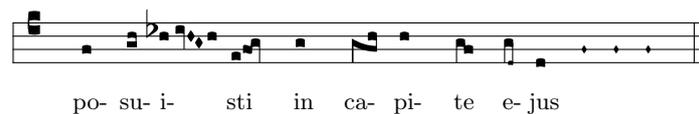


Man könnte daraus erschließen wollen, daß die Formel ursprünglich für einen Anfang mit „auftaktiger“ Akzentuierung gedacht war, wie *attende*, *cantemus* oder auch *iubilate*; wenn der Adaptor die scheinbar leichte Veränderung der Auslassung des ersten „unbetonten“ Tons nicht erreicht, heißt dies nichts anderes, als daß die Formel in diesem, immerhin in fünf der *Sextuplex*-Hss. erwähnten, Tractus musikalisch dominant ist und sich nicht nach dem Wortakzent richtet. Der Versuch, aus den „Betonungen“ der Choralmelodie auf die Akzentsetzung in der zeitgenössischen Aussprache der Lateinischen Sprache zu schließen, muß fehlschlagen, wenn man nicht die Möglichkeit eigenständiger Strukturbildung der Musik in Betracht zieht<sup>241</sup> — wenn in einer überwiegenden Anzahl von Stellen

<sup>241</sup>Niemand wird wohl eine Endbetonung durch *Enklise* des Wortes *pretioso* im Fall des Grad. *Domine, praevenisti* behaupten wollen (denn *lapide* erscheint nicht gerade adäquat „betont“):



Zu beachten ist dabei noch, daß der Komponist diese „falsche“ „Betonung“ auch noch als Wiederholung eines vorangehenden Motivs, das „korrekt“ „betont“, erzeugt:



tatsächlich eine „Betonung“ aufträte, die der klassischen Regel widerspricht, dann könnte ein entsprechender Rückschluß gezogen werden, nicht aber, wenn sich „korrekte“ und „falsche“ „Betonung“ anzahlmäßig ungefähr — für klare Aussagen reicht statistisch die Anzahl einfach nicht aus — die Waage halten, dann ist eben kein Rückschluß der Art möglich, daß gelegentlich zweisilbige Wörter wie *enim* dreisilbigen wie *vinea* zum „Verschieben“ ihres Akzent und der damit einfach gleichgesetzten musikalischen „Betonung“ im Sinne einer *Enklise* verhelfen könnten. Das ist ersichtlich falsch.

Wenn es nebeneinander die „Betonung“ *loquetur* und *loquetur* gibt, kann nichts anderes gefolgert werden, als daß in den „falschen“ Fällen die musikalische Gestalt den Akzent nicht beachtet, d. h. daß sie rein formal ausgedrückt dem silbenzählenden Prinzip folgt, dessen Existenz in Formeln auch nicht ganz unbekannt ist.

Es bleibt die von Pfisterer nicht einmal erahnte Frage, wie denn eigentlich das Verhältnis von Wortakzent und Melodiebildung im Choral zu charakterisieren ist, wenn eine musikalisch typische Reaktion zwar dominant, nicht aber verbindlich ist — der Rekurs auf sprachklangliche Unsicherheit ist angesichts eindeutig silbenzählender Beispiele, der Fülle von „falschen“ „Betonungen“, aber auch der Absurdität der Annahme, daß sich, z. T. in einer einzigen Melodie eine solche angebliche Unsicherheit darin ausdrücken würde, daß der Komponist oder Adaptor eben mal die eine, mal die andere Akzentuierung im Wort in musikalische „Betonung“ umsetzen würde, ausgeschlossen — auch hier ist klar, daß er dann musikalische Gründe haben muß; und daß ohne jede Beachtung musikalischer Eigengesetzlichkeit, ohne Berücksichtigung des Umstands, daß sich die choralische Melodiebildung nicht durch Beachtung von Wortakzenten auch nur ansatzweise verstehen läßt, eine entsprechende „Deutung“ methodisch nicht adäquat sein kann, belegen die Ausführungen von Pfisterer exemplarisch.

Man wird also daraus nicht auf Sprachfehler, Unsicherheit hinsichtlich der Akzentsetzung in der Wortform *lapide* o. ä. beim Komponisten schließen können, sondern ganz einfach eine Selbständigkeit der melodischen Form, die sich eben der verfügbaren Silben bedient, und dabei die Gliederung beachtet, hier also eines so gestalteten Halbschlusses.

Und was soll man denken, daß im, allerdings nicht sehr alten Alleluia *Posuisti* die „Betonung“ *lapide pretioso* begegnet, also mit geradezu „umgekehrter“ „Fehlbetonung“? Immerhin, das Off. *Desiderium* wenigstens bietet zum Ende der *antiphona* die „korrekte“ „Betonung“, ein deutlicher Hinweis, daß man doch nicht ganz so unsicher hinsichtlich der Wortakzente im komplizierten Fall des Ablativs von *lapis* gewesen sein muß — wenn allerdings AR in seiner Version des Off., in einer, gegenüber Greg recht trostlosen Vertonung der gleichen Wörter rezitiert: Off. *Desiderium*



co- ro- nam di la- pi- dem

könnte man natürlich hinsichtlich gemeinter „Betonungen“ ins Grübeln kommen und vielleicht sogar einen wesentlichen Unterschied zwischen AR und Greg spekulieren wollen, was hier unterlassen sei.

Das Ärgernis bei einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik ist der Sachverhalt, daß die ästhetische Wirkung, der eigentliche, innere Grund für eine kompositorische Formentscheidung rational nur partiell faßbar ist, niemals aber die Wirkung von Musik vollständig und ausreichend rationalisierbar ist. Ein Rückzug auf die weitestgehend rational erfaßbaren Merkmale, wie z. B. Motivwiederholungen, „Reim“bildungen<sup>242</sup>, Lage im Tonraum, und Beachtung von Wortakzenten, Formeladaptionen etc. mag vor der Aufgabe einer auch den Versuch eines intuitiven Versuchs, die ästhetischen Gründe der Form nachzuerleben, und damit vor intellektueller Anstrengung schützen, nur wenn schon der Ansatz zu solcher Beschränkung falsche Richtung hat, ist nicht mit Erkenntnissen, sondern eben mit Irreführung zu rechnen.

Man wird die Art der Akzentbeachtung durch melodische Merkmale also nicht als zwingend bewerten können, sondern als einen der Faktoren, die zur Formbildung benutzt werden. In der Reihe dieser Faktoren dürfte der Gliederung durch den Text wohl die grundlegende Bedeutung zukommen. Die Beachtung des Akzents — in Zusammenhang damit — kann als zusätzliches, aber nicht obligates Mittel der musikalischen Gestaltbildung angesehen werden, neben dem auch andere, wie etwa das rein silbenzählende Prinzip, die Verteilung einer musikalischen Wendung auf Silben ohne weitere Berücksichtigung von Wortakzenten, wirksam sind; vom Text abhängig sind die Melodien nur partiell, schließlich kann man größere Melismen sozusagen über virtuelle Silben, die *Quasisilben* von E. Jammers, komponieren. Für vollständige Melodien ist die Gliederung des Textes als eine Art Fundamentplan unabdingbar.

Bewertet man die Beachtung des Akzents als ein, potentielles oder wenigstens nicht unausweisliches, Mittel zur differenzierten Formbildung, also sozusagen als eine Art Anregung für die melodische Form, werden mögliche Ausnahmen nicht zu letztlich unerklärlichen Ausnahmen, die etwa nach der reduzierenden Sicht von Pfisterer auf sonderbare Aussprachekonventionen zurückgeführt werden müssen, zu verständlichen Erscheinungen, begründet durch die innere musikalische Logik. Und daß es diese auch im Choral, vor allem in der Gregorianischen Fassung gibt, das dürfte auch wenig- oder unmusikalischen Choralinterpreten nicht ganz entgehen; die individuelle Ausgestaltung der Akzentbeachtung bzw. Akzentnutzung ist als kompositorische Entscheidung, nicht aber durch aussprachemäßige Vorgaben bestimmt — bis auf eine Ausnahme:

Die von den Lateinischen Grammatikern übernommene Akzentlehre der Griechischen Grammatik interpretiert den Wortakzent, die Stelle, auf der der *accentus acutus* im Wort sich jeweils befindet, eben in der Griechischen Weise als das von der *προσῳδία ὀξεῖα* Bezeichnete: Der Hochtön bzw. die Bewegung nach oben. Damit ist allerdings nur das tonräumlich „Höherstehen“, nicht aber etwa die Melismatik vorgegeben, denn diese findet sich nach der Theorie der sprachklanglichen Erscheinung des Wortakzents nur über

<sup>242</sup>Wie schon an anderer Stelle erklärt, sind die Anführungszeichen deshalb notwendig, weil musikalische „Reime“ sich von denen der Poesie dadurch unterscheiden, daß in der Dichtung nur die Akzent- und Vokalfolge, nicht aber die gleichen Wörter — abgesehen von altfranzösischen Regeln — wiederholt werden, in der Musik aber identische Tonfolgen den „Reim“ ausmachen.

akzentuierten langen Silben — in der Griechischen Sprache bzw. in deren Beschreibung durch die Griechische Grammatik, die *περισπωμένη* hat zwar im *accentus circumflexus* eine terminologische lateinische Entsprechung, nicht notwendig aber in der Theorie der Aussprache; wieweit eine vergleichbare Stimmbewegung, also die Kombination von *Nach Oben + Nach Unten*, auch die Lateinische Aussprache langer Vokale bestimmt hat, ist nicht so einfach zu behaupten — und für die Frage nach der Akzentbeachtung im Choral auch hochgradig unwichtig: Da können kurze wie lange Wortakzente durch hohe Lage/Bewegung nach oben, und auch durch Melismatik beantwortet werden — wenn denn eine solche Beachtung durch die musikalische Form überhaupt stattfindet. Außer der hohen Lage ist also keine grammatische Vorgabe zu finden.

Dieser Umstand läßt Fragen entstehen: Soll man sich etwa den Gregorianisch vertonten Text ausgesprochen in einer Weise klingend vorstellen, die in geradezu exorbitantem Ambitus melodische Beweglichkeit zeigt, soll man also die choralische Melodik als direkte, musikalisch sozusagen notwendig übertriebende, Nachahmung des Klangs der normalen oder deklamatorischen Aussprache der so vertonten Texte vorstellen. Die Angaben von Dionys von Halikarnaß über den Ambitus der Griechischen, es sei wiederholt, der Griechischen Sprache sind leider nicht ausreichend klar, außerdem aber von Systemzwängen der Konsonanz sowie wahrscheinlich literarischer Abhängigkeit bestimmt, so daß eine einfache Übertragung auf die Lateinische Sprache zur Zeit der Komposition der Melodien nicht passend erscheint.

Hinzu kommt noch eine Beobachtung, daß nämlich ein Erstarren der Merkmale der sprachklanglichen Erscheinung des Wortakzents, die dem Bereich des Schalldrucks entstammen, bei offensichtlicher Reduktion oder wenigstens Rückgang der funktionalen Bedeutung der Merkmale, die aus dem Bereich der Frequenz herrühren, nicht undenkbar ist. Die Grammatiker lassen nicht immer klar erkennen, ob ihre Definitionen der Akzente nicht einfach literarischer Natur, also Griechischer Herkunft sind, und damit keineswegs die klangliche Natur der zeitgenössischen Akzentaussprache wiedergeben; schließlich ist zu bedenken, daß das, was die Grammatiker wirklich interessiert, nicht die Klangcharakteristik der Akzentaussprache, sondern die Stellung des Akzents im Wort ist; das muß gelernt werden, nicht zuletzt, um die Metrik zu verstehen bzw. anwenden zu können.

Darauf muß hier nicht näher eingegangen werden, klar sollte aber sein, daß man eine gewisse Vorsicht walten lassen muß, ehe man die choralische Melodie als „einfache“ musikalische Umsetzung der zeitgenössischen Sprachmelodik voraussetzt; es ist nicht undenkbar, daß hier auch Wissen vorlag, zusammen natürlich damit, daß auch der vornehmlich mit dem Schalldruck wirkende Wortakzent immer melodische Merkmale verbinden dürfte: Für einen stärker von einem *Druckakzent* bestimmten Sprachklang muß eine melodische Umsetzung in Melisma und Hochlage nicht einfach natürlich sein, der Choral kann schon ein gewisses Maß an Stilisiertheit und Artifizialität besessen haben<sup>243</sup>.

Gerade die Leichtigkeit, mit der „falsch“ „betont“ werden kann, muß als Hinweis, nicht

<sup>243</sup>Man beachte hier, daß Silbenellisionen aufgrund der Stellung zum Wortakzent im Griechischen nicht auftreten.

auf Unklarheiten, sondern auf das Fehlen einer absoluten Natürlichkeit der melodischen Akzentbeachtung bewertet werden: Wäre der Wortakzent tatsächlich in einer Weise im aktuellen Sprachklang wirksam gewesen, wie es die melodischen Merkmale der Akzentbeachtung durch die Musik des Chorals nahezulegen scheinen, müßten zahlreiche Formen der choralischen Melodik, nicht nur in der Psalmodie, als unerträglich unnatürlich erschienen sein.

Betrachtet man, auf welcher Basis auch immer (d. h. ob als Nachahmung des Wortakzents im Sprachklang oder auch wesentlich aufgrund von grammatischem Wissen<sup>244</sup> — und Latein lernen mußten alle *cantores*, auch in Rom, wenn man die Aussagen über die Hofschule ernstnehmen darf), die Folge von Wortakzenten einmal rein formal als mögliche tektonische Stellen für musikalische Bewegung, so wird klar, welche kompositorische Orientierungsmöglichkeit damit gegeben war, welchen Halt die immer gegebene Folge von Akzenten der melodischen Erfindung geben konnte, ohne daß es sich bei der Beachtung solcher Vorgabe um direkte Nachahmung von Sprachklang handeln mußte, was angesichts der Unterschiedlichkeit der Möglichkeiten, auch in einer einzigen Melodie — gegenüber der Konvention der Sprachklangmelodie — auch eine abwegige Annahme wäre<sup>245</sup>: Die Beachtung oder Nutzung einer solchen Möglichkeit, ihre Bestimmung als möglicher Formfaktor, als eine Art Muster oder Netz für die Erfindung von Melodien, sozusagen als abstraktes, aber immer individuelles Schema muß so als wesentliches Element der Melodieerfindung angesehen werden. Jeder Text gab so mit seiner Gliederung und der Folge der Wortakzente eine Struktur ab, an der sich die konkrete Melodieerfindung ausrichten konnte, ohne in ihrer Freiheit eingeschränkt zu sein. Einmal waren Ausnahmen, d. h. einfache Nichtbeachtung immer möglich, zum anderen war die Art der Reaktion auf Akzente so vielfältig, daß der Komponist hier Freiheit für rein musikalische Logik hatte.

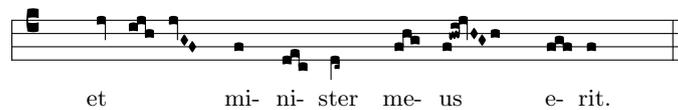
Auch für eine solche Bewertung ergeben sich Probleme, insbesondere hinsichtlich der Vorstellung, daß die Art der musikalischen Ausgestaltung einer melodischen Beachtung des Wortakzents bzw. einer musikalischen Reaktion auf die Wortakzente, semantische bzw.

<sup>244</sup>So ketzerisch dies auch klingen mag: Man sollte nicht ganz unbeachtet lassen, daß eine Renaissance der Lateinischen Sprache im Frankenreich stattfand — und zwar mit weitestreichenden Folgen; dies geschah nicht in Rom.

<sup>245</sup>Zu welchen Absonderlichkeiten die Ideologie einer vom Sprachklang „noch“ nicht gelösten Gregorianischen Melodik führen kann, s. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 842 ff. — die stilistischen Differenzierungsmöglichkeiten des Chorals als jeweilige, gattungs- und anlaßgebundene Rahmen für musikalische Aufwendigkeit sind nicht einfach durch die Ideologie einer Sprachartigkeit Gregorianischer einfacher Melodien zu ignorieren; und wer die adiastratischen Neumenschriften für Zeichen irgendwelcher Sprachklanglichkeit der Choralmelodien ansieht, scheint deren antik definiertes Bezeichnetes nicht verstanden zu haben, was angesichts der bestehenden Literatur nur noch als Zeichen für etwas gewertet werden kann, was mit wissenschaftlicher Korruptheit oder Verkommenheit umschrieben werden könnte, wie überhaupt der strikte Verzicht, sich vor Dauerwiederholung ältester Topoi mit rationalen Einwänden zu befassen, ebenfalls nicht gegen eine solche, mögliche, Bewertung zu sprechen scheint.

deklamatorische Bedeutung haben müsse, etwa nach dem Deutungsgrundsatz: *Je höher und je melismatischer, desto mehr ist die Silbe hervorgehoben*, was man aus der Gewohnheit des vor allem Deutschen Sprachgebrauchs durchaus für natürlich halten könnte<sup>246</sup>, ohne daß dies für die Komponisten der Chormelodien ebenso natürlich gewesen sein muß.

Sollte man also wirklich die Aussage in der Melodie der Comm. *Qui mihi ministrat* zum Schluß, *et ubi ego sum, illic et minister meus* wirklich als besondere Hervorhebung, *UUUUHHND*, verstehen, dem gegenüber der *minister* geradezu wörtlich in der Versenkung verschwindet:



Dies wird man wohl ebenso wenig tun, wie die Behauptung aufstellen, daß wegen einer zweisilbigen Enklise von *erit* die „Betonung“ von *meus* auf *meus* verrückt worden sei, schließlich erscheint *et* im Satz davor, *et ubi ego sum* als nebensächlicher „Auftakt“, wogegen *ego* für einen Anhänger der deklamatorisch rhetorischen Interpretation des Chorals ganz im Sinne einer deklamatorischen Hervorhebung zu sehen sein könnte (AR „betont“ dagegen „richtig“, wenn *et* einen initialen Tiefton erhält — allerdings erscheint die „Betonung“ *minister* auch wieder nicht so ganz „richtig“).

Betrachtet man die gesamte Melodiekontur, von der die zitierte Stelle die Schlußwendung bildet, so wird deutlich, daß der Komponist nicht etwa die ungewöhnliche Wortakzentuierung *illic* aus welchem Grund auch immer bevorzugt hat, auch daß es nicht gerade wahrscheinlich ist, die Stelle semantisch in der Art von barocker Figurenlehre, wie dies etwa W. Arlt so überzeugend vorstellt<sup>247</sup>, die Tiefe von *minister* als Zeichen der *humilitas* gegenüber Gottes *Ego*, zu sehen, sondern daß der Komponist hier einen Abstieg

<sup>246</sup>Und was bei der Abrichtung von Hunden zu Mißverständnissen führen kann: Ein laut und langgezogenes *Komm* kann dem Hund als Drohung und Zeichen besonderer Wut des „Herrchens“ erscheinen, mit der Folge, daß er lieber fernbleibt. Daß solche „Mißverständnisse“ auftreten können, zeigt die sprachklangliche Gewohnheit, die besondere Betonung in der angesprochenen Weise als Betonung des Wort- oder Satzsinns versteht.

<sup>247</sup>Vgl. Verf., *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998, S. 106 ff., und passim — daß die Beliebtheit der semantischen Deutung von Musik, deren Auffassung in der Zeit nicht mehr durch direkte Tradition der musikalischen Formfaktoren beim heutigen Hörer, sozusagen als *native* Hörer, gewährleistet ist, eine Folge der damit gegebenen und natürlich gescheuten Mühseligkeit, sich mit der Musik selbst auseinanderzusetzen, ist, dürfte nach den Hinweisen klar sein: Deutet man semantisch, oder findet gar Beziehungen zur Rhetorik, ohne von der betreffenden Musik oder Rhetorik wirklich etwas zu verstehen, kann man doch höchst Bedeutsames über eine sonst völlig unverständliche bzw. unverstandene Musik zu sagen scheinen. Daß allerdings Einwände aus den Quellen, allerdings rationaler Art, nicht den geringsten Einfluß auf das fröhliche Weiterleben solcher „Deutungen“ haben, spricht nicht gerade für die Wissenschaftlichkeit des Faches. Daß

in mehreren Abschnitten nebst ausgleichendem Schluß, gestaltet hat, der an rein musikalischer Dynamik nicht gerade häufige Parallelen besitzt. Dabei war ihm offenbar bei dem ersten Teil eine ausdrückliche musikalische Betonung der tiefen Lage als Maßstab — immerhin wird eine Non zu Anfang durchmessen — wichtig, so daß er den Wortakzent berücksichtigen konnte; beim zweiten Abschnitt wird der Abstand zur vorangehenden Tiefe nur noch durch einen Ton ausgedrückt — ohne Rücksicht auf den Wortakzent, hier war die Wiederholung des tiefen Tons allein als Anfang des zweiten Teils wesentliches Formelement, wogegen der dritte, der ganz in die Tiefe führt direkt mit dem Hochtönen beginnt, also *et* „betonen“ muß — d. h. eben nicht betont: Man kann doch nacherleben, zunächst steiler Aufstieg und Abstieg über eine Sext, also relativ großer Umfang, dann eine gewisse Konsolidierung im 2. Teil bei Beibehaltung der übergeordneten Linie, und schließlich der rasche Abstieg bis in vorher ungewohnte Tiefe — immerhin eine Oktav, und noch eine Quart unter dem tiefen Anfang des 1. Teils —, dessen Dynamik nur noch eine Heraushebung des hohen Ausgangstons erlaubt.

Man wird also nicht sagen können, daß eine derartige Disposition musikalisch keinen Sinn hat, daß man sich auf irgendwelche ausgerechnet der Grammatik bzw. der Konvention von Wortakzenten abzuleitende Gründe beziehen müsse, nur um „verstehen“ zu können, warum der Komponist zwar *Ego* „korrekt“, geradezu „übertrieben“ „betont“, dann aber mit *illie* und *et* absurd „falsch“ „betont“ — und zum Schluß auch noch mit *meus* diese Folge von „Betonungsfehlern“ prolongiert. Der Komponist kann hier seiner musikalischen Intuition folgen, die die Gliederung einschließt, die Art, in der der Abstieg in aufeinander bezogenen *neumae* gestaltet wird, und kann daher den Wortakzent kavalierrmäßig behandeln — nämlich silbenzählend vorgehen.

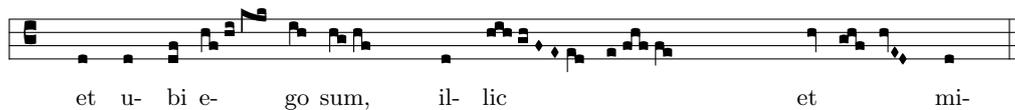
Dabei ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Komponist zu dieser musikalisch nicht gerade alltäglichen Idee — der Liedtext ist nur in vier *Sextuplex*-Hss. enthalten — durch die Betonungsfolge zu Anfang angeregt worden ist. Ob man daraus die kompositorische Möglichkeit einer entsprechend semantisch oder deklamatorisch gesteuerten Kompositionsweise erschließen darf, also die Anregung auf die Bedeutung des Wortes *Ego* in diesem Zusammenhang zurückführen kann, ist angesichts anderer Beispiele vergleichbarer „Heraushebungen“ von letztlich unvergleichlich viel weniger bedeutsamen Wörtern nicht ohne weiteres klar. Daß eine solche Vermutung naheliegt, ist einsichtig — dabei ist aber wieder zu fragen, ob eine solche Hervorhebung, wenn sie tatsächlich besteht, durch entsprechende Satzmelodik hervorgerufen worden sein kann, oder ob hier eine rein melodische Art der „Betonung“, Einmaligkeit durch hohe Lage, als Formfaktor vorausgesetzt werden kann — zu beachten bleibt: Die extreme Tiefe von *minister* läßt sich semantisch oder deklamatorisch nicht erklären, ist unerklärbar, denn inhaltlich wird eine Identität festgestellt, womit auch hier die Frage zu stellen ist, ob derartige semantische Denkweise

---

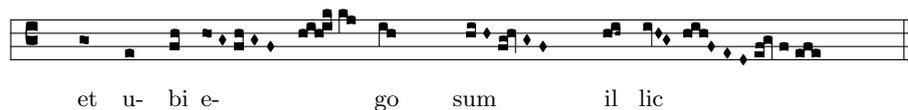
das Verstehen dieser, nicht mehr in direkter Kulturtradition stehenden Musik erhebliche Schwierigkeiten macht und damit sorgfältige, statistisch abgesicherte Auseinandersetzung bedingt, hat auch M. Bent fachkundig und häufig genug formuliert, offenbar weitgehend ohne Folgen; auch hier kann man nur den Refrain anstimmen, *Ein merkwürdiges Fach ....*

für den Choral überhaupt vorausgesetzt werden kann, wenn man nicht Anachronismus als methodisch sinnvollen Ansatz für historische Musikwissenschaft setzen will.

In Hinblick auf die „Entdeckungen“ von Pfisterer hinsichtlich der rein grammatisch sprachklanglichen „Erklärbarkeit“ von „falschen“ „Betonungen“ kann dieses Beispiel übrigens auch als Hinweis auf die methodische Notwendigkeit dienen, sich doch auch einmal die rein musikalische Struktur anzuschauen:



Hinsichtlich der Frage nach den kompositorischen Faktoren, die eine solche Gestaltung begründet haben könnten, erscheint auch ein Blick auf die altrömische Fassung nicht als gänzlich abwegig<sup>248</sup>, denn da begegnet zwar die, wenigstens hinsichtlich der Tonlage, besondere Ausgestaltung von *ego*, nicht aber die Ausgestaltung zu einem extremen Abstieg:



Bis hierher erscheint die Anlage sehr ähnlich, abgesehen von gewissen Verdeutlichungen der tonräumlichen Relationen in Greg (z. B. in der Betonung der tiefen Lage auf *et u-*); vor allem fällt hier auf, wie in AR der Aufstieg auf *ubi ego* durch eine beharrende Ausfüllung der Terz *ac* in zwei Abschnitten gestaltet ist, womit die Dynamik des zusammenhängenden Aufstiegs reduziert erscheint. In der anschließenden Passage allerdings wird der Unterschied doch auffällig; AR wiederholt einfach, tonräumlich nach oben leicht reduziert, den Abstieg des 2. Teils:

<sup>248</sup>Pfisterer kann sich die Behandlung solcher Frage natürlich leicht machen: Wenn AR von vornherein nur ein Abkömmling von Greg sein darf, braucht man nur eine Fassung zu betrachten. Diese, angebliche, hinsichtlich der Melodien selbst nicht zu akzeptierende, genetische Reihenfolge macht wie bereits mehrfach angesprochen, natürlich die Betrachtung der Melodik sehr viel einfacher und bequemer, als sorgfältige und ganze Melodien erfassende statistische Untersuchung — woher will man eigentlich wissen, daß, selbst wenn man die These Pfisterers akzeptiert (was hier nicht geschehen kann), nicht doch viel ältere Gestaltungsverfahren bei der, angeblichen, Verformung der Gregorianischen Melodien in altrömischer Rezeption wirksam waren; auch dann müßte man eine stilistische Besonderheit bzw. signifikante Individualität von AR konstatieren, die sich eben in den — angeblichen — Veränderungen deutlich genug ausprägt, also nicht von Greg übernommen worden sein kann: Sollten solche deutlichen stilistischen Unterschiede damit irgendwie in Urzeugung entstanden sein, so durch eine Art von genetischer Mutation der ebenso ominösen wie tief sinnigen Haas'schen *chant community*?



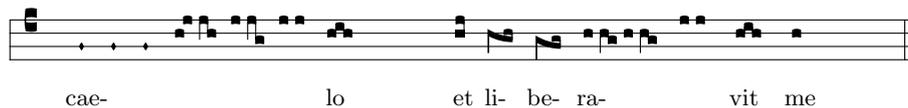
*Minister* bleibt auf der erreichten Stufe der tieferen Rezitation nebst Abschlußmelisma, wodurch immerhin der Akzent *minister* im „bewegten“ Rezitativ nicht aufgehoben ist. Auch das Melisma auf der Schlußsilbe erscheint natürlich, als Halbkadenz. Der nochmalige Aufstieg auf *meus*, wo nur AR den Wortakzent in normaler Weise beachtet, ist in AR als Kadenz gestaltet, wie üblich von höherer Lage aus beginnend — *meus* geht über den höchsten Ton des vorausgehenden Abschnitts nach oben hinaus. Die nochmalige, ebenso vom schnell erreichten Hochtönen ablaufende Kadenz wiederholt eigentlich nur den vorherigen Abschnitt, wie zu erwarten in der Tonhöhe etwas reduziert. Es handelt sich also um einen recht einfachen Schluß, der, mit dem Prinzip der Verwendung von Einzelwörtern als Trägern der melodischen Abschnitte arbeitend — also recht aufwendiger Stil — nach den vorangehenden melismatischen wie ambitusmäßigen Höhepunkten in drei Abschnitten ohne weitere tonräumliche und melismatische Attraktionsstellen zur Ruhe kommt: Rezitativ mit einfachstem Initium und Schlußmelisma, Rezitation mit Akzentbeachtung und Kadenz, Kadenzabstieg — so könnte man die Funktion der drei Schlußbildungen beschreiben. Demgegenüber ist die Individualität von Greg besonders bemerkenswert: Das Auffälligste ist der weitreichende Abstieg, wodurch eine Kette von drei tonräumlich auffälligen, in einer ebenfalls effektvollen, also direkt erlebbaren übergeordneten Linie aufeinander bezogenen Abschnitten, denen als Schlußbildung in der notwendigen Weise reduziert nochmals das Schema von schnellem Aufstieg und und daraus hervorgehenden Abstieg<sup>249</sup> folgt; diese Bildung, die auch noch — in deutlichem Gegensatz zu AR — den Wortakzent unbeachtet läßt, verwendet *meus erit* als einen Abschnitt, womit der Effekt des vorangehenden Tripels weniger leicht „vergessen“ wird: Und verständlich wird auch, warum der Komponist eine längere initiale Wendung, von *F* nach *c* benötigt, also den Wortakzent nicht beachten kann: Der vorher erreichte Tiefpunkt kann nicht noch einmal plötzlich verlassen werden, hier muß der Aufstieg etwas langsamer, vermittelt geschehen, denn es handelt sich um den Schlußabschnitt, der sich von *meus* an als einfacher Abstieg gestaltet. Eine nochmalige vergleichbare Kadenzbildung auf *erit* erscheint hier unpassend: Der Effekt der vorangehenden drei Abschnitte würde durch zu lange Schlußbildung verunklart. Wenigstens wird man so die Wirkung umschreiben dürfen.

Daraus aber geht hervor, daß der Komponist der Fassung Greg auf längere Ausdehnung hin komponiert, und daß und wie für ihn die Akzentbeachtung ein möglicher, aber der musikalischen Gesamtdisposition untergeordneter, sie nicht dominierender Faktor bleibt. Die „falschen“ „Betonungen“ lassen sich jedenfalls aus der Melodieführung verstehen — natürlich setzt dies die nicht rationalisierbare Voraussetzung eines entsprechenden Erlebens dieses übergeordneten Melodiezugs voraus; ohne sozusagen den Apell an vergleichbares Erleben, an die musikalische Intuition erscheint ein Erfassen der Kompo-

<sup>249</sup>Der Höchstton, *c*, ist in St. Gallen mit *c* bezeichnet.

sitionsfaktoren ausgeschlossen — und im angeführten Beispiel ist die melodische Gestalt durch ihre stilistisch nicht gerade alltägliche Charakteristik ein Hilfsmittel, diesen Apell an die Intuition sehr nahe an rationale Begründungen zu bringen: Die Gesamtdisposition ist so klar und individuell, daß allein schon die notierte Gestalt als quasi rationales objektives Merkmal angesprochen werden kann. Daß hier die „falschen“ „Betonungen“ musikalisch „begründet“ werden können, liegt auf der Hand. Damit ist aber auch die Frage nach der Natur der Akzentbeachtung in der Choralmelodik überhaupt angesprochen: Offenbar kann sie relativ leicht vernachlässigt werden, sie ist keine verbindliche Bedingung<sup>250</sup>.

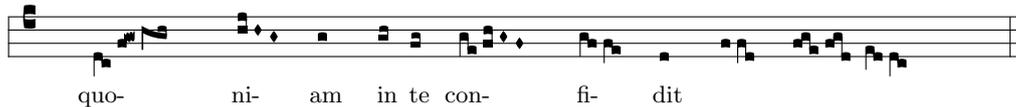
In einer Deutung von Hochtönen als Betonungen im Sinne von emphatisch, im Sinne deutscher sprachklanglicher Akzentnutzung im Rahmen der Leistungsebene der Kundgabe, hervorgehobenen Wortakzenten würde man gewisse Probleme erhalten auch bei einer Gestaltung wie im Grad. *Miserere mei*, wenn es heißt:



Einmal ist zu fragen, wie man hinsichtlich Akzentuierung die beiden Trigone vor der „Betonung“ von *liberavit* in Hinblick eben auf die Deutung als Betonung interpretieren soll; eine Gestaltung des Aufstiegs zum Akzentton in solcher Weise erscheint zumindest seltsam; d. h. das Melisma hat seine musikalische Eigenbedeutung, die aus dem Wortakzent abgeleitet, nicht aber mit ihm und seiner grammatischen, sprachklanglich kommunikativen — Worteinheit — identisch ist. Hinzu kommt aber noch die Heraushebung von *et* ebenfalls durch den Hochtön. Man kann semantisch deuten, daß in dem Satz *misit de caelo et liberavit* dem *et* eine besondere Bedeutung zukommt, eben im Sinne von *UUUND*, nur müßte man dann auch voraussetzen, daß in der Vertonung von ausgerechnet *quoniam* eine entsprechende Betonung vorliegen muß; nicht so sehr *in te confidit*, sondern *quoniam in te confidit* — und dann auch noch auf der „falschen“ Silbe (sollte bei den anderen angegebenen „falsch“ „betonten“ Silben etwa *te* seinen Akzent *enklitisch* auf *in* geworfen haben; und hat der Komponist eben falsch betont *confidit*, eben weil er es nicht besser

<sup>250</sup>Wie man die Relation der beiden Melodienversionen in AR und Greg genetisch bestimmen sollte, ist ersichtlich nicht von vornherein klar. Allerdings fällt auf, daß AR sozusagen eine weitaus einfachere und damit typische Melodiebildung kennt. Die Behauptung, daß unmöglich Greg eine kompositorische Interpretation mit der Folge einer deutlichen Individualisierung, ja überhaupt erst einer deutlich einmaligen Charakteristik sein könnte, die müßte, wenn er denn auf solche Probleme musikalischer Art eingehen würde, Pfisterer überlassen werden. Jedenfalls ist für den Betrachter der Musik die Vorstellung einer Umwandlung einer der altrömischen Fassung näher stehenden Urfassung leichter zu fassen, also die umgekehrte Vorstellung, daß die Sänger der altrömischen Version so deutliche Individualität einfach aufgegeben haben sollten — warum eigentlich, vielleicht wegen unzureichenden Stimmumfangs?

gewußt hat? warum hat er dann aber so viele andere Wortakzente „richtig“ „betont“?):



Will man hier wirklich die jeweils höchsten Töne als Entsprechungen deklamatorisch semantischer Akzente sehen, findet man neben der Heraushebung von *WEEIIIIL* auch noch daß *te* untergeordnet erscheint und auch *vertraut* noch unter *in* steht, was wenigstens ansatzweise durch Melismatik kompensiert worden sein könnte. Betrachtet man das Ganze einmal musikalisch, so findet man ein Auftreten der „Raketen“figur, vorbereitet durch *clivis* auf der akzenttragenden Anfangsilbe — und diese Anfangsfunktion ist das, was der Komponist hier nutzt. Bis zum Höhepunkt — Höchstton von Chorstück und Versus — wird so recht schnell eine Sept überwunden, wonach die gesamte Bewegung abwärts geht: Die Eröffnung durch Sept ist also Maßstab und tonräumlich dynamischer Effekt, der den Abstieg zur Kadenz — auf der Subtonika — übrigens den vorangehenden Abschnitt sozusagen noch intensivierend, auf sehr knappem Raum erlebbar macht.

Dem mit Erreichen des Höchsttons eingeleitetem Abstieg — ein häufiger Effekt — folgt ein skalischer Abwärtsgang, ornamentiert durch Gegenbewegung (man beachte die rhythmischen Angaben). Angehalten wird dieser Abstieg durch das Melisma auf *confidit* — umspielt wird der Ton *F*. Der Wortakzent spielt keine Rolle, sondern die Silbenanzahl: Der Abstieg ist hier in drei *neumae* gestaltet: Anhalten durch Melisma: Umspielung der Vorstation *F*, einmal durch die Terz *G - E*, dann durch ausgeglichenen Terzsprung. Darauf folgt dann der endgültige Abstieg zur Tonika, auf einer Silbe, *GF FE*, der dann mit der nächsten Silbe die Tonika folgt; auch hier beachte man die rhythmischen Angaben der beiden betreffenden Hss., die nicht nur ein Ritardando angeben.

Das folgende Melisma schließlich steht zu dem vorangehenden Abstieg in charakteristischem tonalem Bezug, Schluß wie gesagt auf der Subtonika; beachtenswert sind die beiden *torculi*, mit denen der Tonraum sukzessive nach unten erweitert wird, *FGE FGD*. Die übergeordnete melodische, absteigende Linie ist neumenweise verteilt, wie man an den jeweiligen Höchsttönen leicht sehen kann. Ein tonräumlicher Gesamtambitus — man erinnere sich an das, was Verf. zu den Abschnittsintervallen der *Alia Musica* gesagt hat — ist klar erkennbar als Rahmen gesetzt. dies gilt auch für den folgenden Abschnitt, der auch noch identisch mit dem vorangehenden Abschnitt beginnt, dann aber verändert wird, vor allem aber auf der Tonika enden muß, eben als Schluß des Refrains (eine *Parallelstellenangleichung*, die in AR ganz fehlt, was auch nicht gerade für eine Ableitung AR aus Greg sprechen dürfte):





Der, wie gesagt nur in Greg, identische Anfang macht die Verschiedenheit der Verläufe beider Abschnitte um so deutlicher, läßt sie als Effekt durch motivische Mittel intensiv erleben: Der letzte Abschnitt steigt zweimal nach oben und erreicht erst zum Schluß den Höchstton *c*, der dann mit sehr schnellem Abstieg verlassen wird. Man kann auch die verschiedenen motivischen Bezüge beachten, so z. B. die Rolle der *torculi resupini* am Schluß von *me* und im Verlauf des Schlußjubilus. Das sind keine zufälligen, oder nur von *Philologenweisheiten* gesehene, der Zeit, die so komponiert hat, aber völlig unbegreifliche Parallelen — selbst die vindizierte *Weisheit* des großen Philologen M. Haas wird die Identität des jeweiligen Anfangs nicht leugnen können, selbst wenn man an dieser Weisheit und ihr zugrundeliegender Kompetenz zweifeln könnte. Es ist klar, daß der Komponist einen ersten Bogen von *C b C* schafft, dann aber einen zweiten Aufstieg, eben den, der den Höchstton erreicht, und daß er hier tonal denkt, wenn die jeweiligen unteren Grenzen *C*, dann aber die Tonika sind. Übrigens treten auch hier erheblich „falsche“ „Betonungen“ auf.

Wie man hier eine direkte Ableitung AR aus Greg behaupten könnte, ist nicht nur in Hinblick auf das Fehlen der Anfangsidentität, sondern auch der Ambitusanlage und die Gestalt der Melismen unerfindlich:

quo- ni- am in te con-  
fi- dit  
a- ni- ma me-  
am

Die tonale Disposition beider Abschnitte ist gleich, auffällig ist auch die Übereinstimmung auf *anima mea*; auch die letzte *trivirga* findet sich in beiden Fassungen; natürlich kann man auch die Melodie auf *mea* als im wesentlichen gleich, in AR „nur“ diatonisch ausgefüllt mit den üblichen skalischen „Figuren“, bewerten wollen, muß dann aber wieder

einen geradezu gegensätzlichen Stil feststellen, der Greg grundsätzlich von AR unterscheidet; wieder müßte man fragen, woher denn eigentlich bei einer, angeblichen, Abstammung AR aus Greg diese AR eigene Stileigentümlichkeit herrühren sollte, wenn nicht aus einer eigenen, eben von Greg verschiedenen Tradition — gerade diese Parallelitäten aber machen den Unterschied beider Fassungen um so deutlicher: Man braucht nur die Verteilung der jeweiligen Höchsttöne zu betrachten, um sofort erkennen zu können, daß die Vorstellung einer Abstammung AR aus Greg nur von musikalisch völlig unfähigen „Zersingern“ stammen könnte, nur Greg hat die oben angedeutete, sozusagen gerichtete Anlage, für die eine Voraussetzung, wie ebenfalls angedeutet, die Identität der Anfänge ist. Die nicht als sekundäre Veränderung ansehen zu wollen, mag voraussetzen, wer auf a priori Behauptungen basierend die Bewertung von Melodieverläufen für überflüssig hält.

Es ist klar, daß solche Beschreibungen des melodischen Bewegungszugs, der melodischen Kontur, nicht viel mehr aussagen können als das, was die Noten wiedergeben, die melodische Gestalt bzw. Folge von Gestalten<sup>251</sup>; sie kann aber auf die Gliederung und bestimmte Merkmale aufmerksam machen, die Grundlage des kompositorisch gemeinten Effekts sind — und der ist weder strikt an die silbischen Orte der Wortakzente gebunden noch etwa klar semantisch oder deklamatorisch zu interpretieren.

So „natürlich“ die Heranziehung moderner Erfahrung mit adäquater Vertonung von Texten auch erscheinen mag, ja für ein Verstehen auch choralischer Melodik als heute noch ästhetisch werthaltiger Musik notwendig sein kann, es ist nicht ganz so natürlich, daß die Entstehungszeit der Melodien die gleichen Vorstellungen hinsichtlich der Bedeutung des Akzents gehabt haben muß oder kann.

Setzt man voraus, daß die angedeuteten melodischen Merkmale, die Wortakzente sehr häufig entsprechen, auch die Funktion des deklamatorischen Ausdrucks des Textsinns haben, muß man auch Graduierungen voraussetzen, also umfangreichere und höher liegende melodische Wendungen als „betonungsstärker“ interpretieren als weniger umfangreiche oder hoch liegende. Daß eine solche Voraussetzung schon im Fall zahlreicher Schlußformeln verletzt wird, daß der Choral überhaupt erhebliche „Verstöße“ gegen eine

<sup>251</sup> Was auch ein wesentlicher Faktor des Erlebens von Musik ist — die absurde Vorstellung, daß jede Aufführung einer Musik, die nicht in aleatorischen oder vergleichbaren eingebauten Variantentechniken notwendig immer verschieden, gestaltnmäßig unverbindlich sei, im Grunde etwas völlig Anderes ergäbe, erweist sich angesichts des vom Notentext Bezeichneten, der Gestalt der Melodie, als Unsinn: Musik als *sich verändernder Gegenstand ist eigentlich gar kein Gegenstand*; die statistische Signaltechnik hat solche Fragen unter der Rubrik *Mustererkennung* schon längst klar definiert. Solche Formulierungen wie die zitierte belegen nur die totale Unfähigkeit ihres Urhebers, die geistig abstrahierenden Leistungen beim Hören von Musik auch nur ansatzweise erkennen zu können, aber auch die Fähigkeit zu verblüffend eindrucksvollen Nichtsaussagen, und letztlich die Gegenstandslosigkeit der betreffenden „Forschung“stätigkeit, vgl. Verf. *Die Neumen in Otrfrids Evangelienharmonie*, Heidelberg 1989, S. 226 f., auch einer der Beiträge, die offensichtlich viel zu schwer zu lesen sind; wieviel angenehmer ist es doch statt zu argumentieren, ganz neue und verblüffend assoziative Inadäquatheiten von sich zu geben.

solche Voraussetzung zuläßt, erscheint als deutlicher Hinweis auf die Notwendigkeit einer gewissen Skepsis solcher „Natürlichkeit“ gegenüber.

Was soll man z. B. daraus entnehmen, daß im Grad. *Qui sedes* das Wort *super* in einer Weise herausgehoben ist, die sowohl die nachfolgenden *Cherubim* als auch das vorangehende *Domine* in den Rang minder bedeutsamer Wörter drückt:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the notes for 'Qui se-des Do-mi-ne'. The notes for 'se-des' are significantly higher and more ornate than the others, indicating a melisma. The second staff contains the notes for 'su-per Che-ru-bim', which are lower and simpler in contour.

Natürlich ist *sedes* nicht wichtiger als der Anruf *Domine*. Hier ist ersichtlich die Gesamtanlage der Melodie als Initium, Einschnitt nach *sedes*, um Raum für Melismatik und Bewegung zu erhalten, Kadenz auf der *tuba* zu beschreiben — weder der Wortakzent, d. h. seine „korrekte“ Lage, noch die Bedeutung der Wörter ist wesentlich, d. h. entsprechende, im Fall der Beachtung des Wortakzents auch bestehende Gestaltfaktoren können übergangen werden. Die Höhenlage des anschließenden *super* — „korrekt“ „betont“ — findet sich nur noch einmal im Vers, auf *Israel*. Bei Voraussetzung der oben angesprochenen Interpretation müßte man das Ganze also deklamatorisch vom Komponisten umgesetzt sehen in der Betonung *Der du SIIITZT, Herr, ÜÜÜBER den Cherubim*<sup>252</sup>. Schließlich müßte auch die Gliederung, die Entscheidung für ein Interpunktionsmelisma auf *sedes* in Bezug auf die deklamatorische Vertonung des Textes gesehen werden. Warum erhält dann aber nicht *Domine* das oder ein vergleichbares Melisma. Ersichtlich aus musikalischen Gründen.

<sup>252</sup>Und es wird hoffentlich auch niemand der Meinung sein, im Vers des Grad. *Ne avertas* hätte der Komponist im Satz *Salvum me fac Deus, quoniam intraverunt aquae, usque ad animam meam* zwar durchaus „korrekt“ *GOOOOOTTTTT* durch ein Melisma „betont“, sondern auch *quoniam* in einer Weise hervorgehoben, die, einschließlich einer motivischen Verbindung zum Schlußmelisma der „Betonung“ von *Deus*, nur noch deklamatorische Seiltänzerei für „erklärbar“ halten könnte; nein, er gestaltet den Anfang des folgenden Melisma aufwendiger, als Gestaltung des neuen Melodieteils:

The image shows a single staff of musical notation for the words 'quo-ni-am'. The notes for 'quoniam' are highly ornate and feature a long melisma, while the notes for 'ni-am' are much simpler and lower in pitch.

Der Wortakzent wird hier beachtet; die Intensität, in der dies geschieht, setzt man einfach Wortakzent und hoch liegende Melismatik gleich, ist in Hinblick auf die Bedeutung des so ausgezeichneten Wortes absurd. Auch AR kennt hier eine Parallele zwischen Melismenschluß und dem Anfang von *quoniam*:

Die Aussage, daß der Herr noch über den Cherubim sitzt, kann Wichtigkeit beanspruchen; an sich handelt es sich aber um eine Trivialität, eher um ein Epitheton als eine Aussage theologisch großer Bedeutsamkeit. Die Heraushebung von *super* fällt aber rein deklamatorisch „betonungsmäßig“ interpretiert so heraus, daß man in Hinblick auf deklamatorische Inhaltsdeutung von Übertreibung sprechen müßte — nur noch *Ioseph* ist im Vers vergleichbar herausgehoben, Quartsprung nach oben zu Anfang, Quintsprung nach unten als Schluß.

Hier könnte man einen weiteren, aus neuerer Erfahrung geradezu trivialen Gestaltfaktor einführen, auf den W. Arlt mehrfach hinweist, den der Textdeutung durch tonräumliche Entsprechung, hier der Zuordnung einer hohen Lage zu *super*, also die tonräumlich, zumindest nach Schaffung der Linienschrift naheliegende Parallelisierung von räumlicher und melodischer Tonlage. Auch ohne Arlts diesbezügliche Erkenntnisse fällt unter den Introitus mit der typischen Initialwendung der Int. *Rorate caeli* auf, wenn das Wort *desuper* in einer Weise nach oben geführt wird, die nur fragen läßt, warum eigentlich nicht die *caeli*, sondern *desuper* den Höchstton der Antiphon verdient hat, zumal die *nubes* in entsprechender Weise gedeutet, recht tief liegen müssen, wogegen die sich nach oben öffnende *terra* passend tief liegt, wie dann auch der gesamte Schluß mit dem Wort *salvatorem*, dessen besondere Tieflage zumindest entsprechende Fragen aufgeben könnte (z. B. die, wie denn eigentlich die syntaktische Gesamtgestaltung der Choralmelodik mit solcher „Semantik“ vereinbar sein könnte:

Es müßte dann ja eine regelrechte kompositorische Bewußtseinsspaltung vorliegen, denn daß immer die passenden Wörter auf die zwangsläufig tiefliegenden Bereiche der Kadenz fallen müßten, konnten die Komponisten ebensowenig voraussetzen wie die semantisch „vernünftige“ Hochlage aller Wörter, auf die initiale Wendungen fallen; es läge eine, für die so beliebte semantische Deutung zu beantwortende Gespaltenheit des semantischen Denkens der choralischen Komponisten vor. Wie könnte man sich aber eine, von der *music community* des Chorals, zu der, von M. Haas in dem Höhenflug seiner uneinschätzbaren Gedanken unbeachtet gelassen, auch die Hörer zuzurechnen wären, befolgte, angebliche, semantische Konvention bei so verschiedenen übergeordneten Formprinzipien konkret vorstellen? Was und wie soll der Hörer eigentlich die angebliche Textdeutung



De-                    us quo-        ni-    am

Daß AR hier bei seiner, angeblichen, Entstehung aus Greg aus stilistischen Gründen das dreimalige Auftreten der in Greg schon durch Quilisma besonders charakteristisch gestalteten *neuma* sekundär reduziert haben sollte, erscheint schon angesichts der Beliebtheit komplexer „bewegter“ Rezitativformen als wesentlich weniger plausible Annahme als die, daß Greg hier den Anfang besonders aufwendig gestalten wollte, und dabei die, wohl in AR erhaltene, Vorgabe sozusagen intensiviert hat.

verstehen? Oder waren das nur kryptische Kompositionsartificialitäten? Natürlich läßt W. Arlt in der Freude seiner für den modernen Leser aus seiner musikalischen Inkulturation so leicht zu verstehenden Entdeckungen solche Fragen unbeachtet, womit für den, der sich aufgrund der musikhistorischen Gegebenheiten nicht gleich solchen Entdeckungen anschließen kann, erhebliche Gewissensbisse entstehen, denn als Gläubiger kann man ja dem Wort *Roma locuta, causa finita* Folge leisten wollen, bei wissenschaftlich gemeinten Behauptungen fällt solche Gläubigkeit nur dann leicht, wenn man den Autor im Sinne von *Roma* einzuschätzen bereit sein kann. Das wird aber offenbar erwartet, denn, ein weiterer Grund für Probleme beim Leser solcher semantischen Erkenntnisse, natürlich wird doch ein Forscher von der unbedingten Größe eines W. Arlt nicht auf Gegenargumente eingehen oder gar wissenschaftlich methodische Notwendigkeiten zur Kenntnis nehmen, und sei es nur aus Mitleid mit kleineren Fachkollegen, denen zur vollen Gläubigkeit die Fähigkeit des unbedingten Glaubens an solche Ergebnisse ihrer Kleingläubigkeit wegen noch fehlt, und denen mit Argumenten leicht zuhelfen zu kommen wäre. Das allerdings ist ein Unterschied zu *Roma* in dem Zitat; das ist wohl ein generelles Merkmal des Selbstverständnisses des Faches, Argumente, besonders wenn es sich um Gegenargumente handelt, existieren für die wirklich großen Denker des Faches nicht, sie perlen ab wie Regentropfen an einem gewachsenen Tuch: Das ist der Weg, Erkenntnisfortschritt zu erhalten!

Immerhin begegnet im Off. *Intonuit de caelo* wirklich eine Art Blitz von oben, nämlich *de caelo*, um dann auf Mittellage wieder zur Ruhe zu kommen, wogegen die *Erscheinung* der *fontes aquarum* noch etwas höher steigt als der Himmel, sicher eine semantisch höchst tief sinnige Idee des Komponisten; auch bei dem Anfang des Off. *Angelus Domini descendit*, wo doch der Engel einmal herabsteigt, etwas tiefer als *Domini*, dann aber offenbar durch zu schnelles Auftreffen auf der Erde wieder nach oben geschleunigt wird, so daß er im *caelo*, von dem er eigentlich herabsteigen soll, sogar noch über *Domini* hinaus aufsteigt, die darin enthaltene Theologie zu erkennen, wäre sicher eine dankbare Aufgabe für SemantikerInnen<sup>253</sup>.

<sup>253</sup>Hier ist zu sehen, wie AR auf *Angelus* die gleiche Floskel setzt wie auf *descendit*, „dafür“ wird aber der Abstieg *de caelo* umso ausgedehnter, wobei es sich auch da um eine Formel handelt, die man, z. B. im Vers des gleichen Off., in AR, auf *alleluia* wiederfindet (vgl. auch im Off. *Emitte spiritum* ebenfalls auf *alleluia* — wie man als *cantor* die charakteristischen, verschiedenen Melismen von Greg durch eine derart einfache Formel „ersetzen“ kann, muß rätselhaft bleiben, wenn man eine direkte Abstammung AR aus Greg behaupten will, vielleicht sollte man darauf lieber verzichten? weitere Beispiele für die Formel in AR finden sich im Off. *Beatus es Symon Petrus*, wo das Melisma dreimal auftritt — daß eine vergleichbare Vorlage für einen komponierenden Redaktor in Greg schwer erträglich gewesen sein dürfte, kann man voraussetzen, glücklicherweise kennt Greg das Off. nicht, ein Beweis für eine direkte Abstammung AR aus Greg?); zweifellos eine der so vielen Beispiele für eine *Parallelstellenangleichung* — nur fragt man natürlich, was hier außer der Formelwiederholung eigentlich *parallel* gewesen sein könnte, denn ein Verschluss ist *descendit de celo* ja auch nicht — und die Semantik? besteht hier offenbar nicht: Auch das wäre doch eine ganz große Aufgabe für so große SemantikerInnen wie W. Arlt, wenn man hier

Eine Beantwortung der Frage nach wenigstens tonräumlicher Semantik, als Teil einer Übertragung barocker Figurenlehre auf Musik überhaupt, hat mit dem Problem der statistischen Verifizierung zu tun: Im vorliegenden Graduale *Qui sedes* wird, wie gesagt, auch *Israel* durch besondere Hochlage ausgezeichnet, und, allerdings in längerer Ausdehnung, danach folgt ein ziemlich tiefreichender Abstieg; vergleichbar mit dem Gang in die Tiefe bei *Cherubim*. Der Ausgangspunkt, die Quint über der Tonika auf *Domine* macht die Situation von *super* ebenfalls vergleichbar mit der von *Israel*. Es gibt also auch rein musikalische Gründe für solche Bildungen: Hier ist zunächst auffällig der Anfang des Chorstücks auf hoher Lage, um *d*. Dem folgt notwendig die Kadenz des Halbschlusses auf der Tonika. Hinzu kommt die stilistische Forderung der Gattung nach großem musikalischen Aufwand — was zu einer geradezu ungeheuerlichen „Betonung“ von *et veni* führt: Warum muß dieses *it et* den Umfang *c - C* haben, wie sollte man dann tonräumliche Analogiesemantik überhaupt als Hörer des Chorals auch nur ahnen können? Jedes Wort wird hier sozusagen zum Träger eines Abschnitts, einer aufwendigen *neuma*.

Gestaltet wird dies einmal, wie bemerkt, durch die musikalische Zäsur auf *sedes*, zum andern aber wird der Abstieg zum Schluß wie üblich als zweiteiliges Melisma von hoher Lage aus gestaltet. Davor liegt die auffällige Wendung auf *super*, die dadurch noch effektvoller wird, daß das Kadenzmelisma selbst wieder, *Cherubim*, durch eine initiale Wendung eingeleitet wird, so daß zwischen *super* und *Cherubim* ein deutlicher Einschnitt zu liegen scheint — vom Sinn her unter Voraussetzung entsprechender Vorstellungen wäre dies ebensolcher Unsinn, wie die Vorstellung, daß *Domine* seiner relativ niedrigen und wenig aufwendigen Lage wegen, die dazu noch verbunden ist mit dezidiert „falscher“ „Betonung“, auf eine Unwichtigkeit oder gegenüber den insgesamt nicht „tieferen“ *Cherubim*, die ebenfalls „falsch“ „betont“ auftreten, niedrigere Lage des Inhalts dieses Wortes deuten müsse: So absurd solche „Deutungen“ auch erscheinen, sie weisen auf die Aufgabe hin, wenn man schon semantische oder deklamatorische oder sonstige einfache Deutungen präsentieren will, dies durch ausreichende statistische Verifizierungen zu begründen — denn, es bleibt die Frage, wie Angehörige der *chant community* bei sovielen „Gegenbeispielen“ überhaupt auf die Idee entsprechender Semantik der Musik gekommen sein könnten.

Natürlich können die zur Deutung eingeführten potentiellen Formfaktoren, Deklamatorik und Semantik, von der Aufgabe befreien, nach musikalischen Gründen zu suchen, auch nur sich über etwas wie musikalischen Sinn Gedanken machen zu müssen. Insofern

---

einen signifikanten Gegensatz zwischen AR und Greg finden könnte?

Zu bemerken ist auch, daß der Komponist des Off. *Angelus Domini descendit dixit mulieribus* genau hoch setzt wie *de caelo* — so einfach semantisch daherzudeuten scheint doch nicht ganz sinnvoll zu sein.

Wenn das berühmte, seltsamerweise auf notierten Einzeltönen beruhende Formelsuchprogramm, vielleicht einmal erweitert um Transpositionserkennung, von M. Haas erst einmal in voller Blüte steht, wird man wohl leicht feststellen können, wo die angesprochene Formel noch auftritt: Bis zu diesem beglückenden Augenblick mögen die spärlichen Hinweise hier genügen.

erweisen sich entsprechende Hilfsmittel als äußerst bequem. Man könnte aber auch versuchen, nach musikalischen Gründen zu suchen, die eine so auffällige melodische Bildung verursacht haben könnten.

Da bleibt einmal der Blick auf die bereits angesprochene Vertonung des Wortes *et* im zweiten Teil des Chorstücks, das mit dem Umfang *c – D* ebenfalls eine Sept ausfüllt — tonräumliche oder deklamatorische Begründungen wird man hierfür nicht anwenden können; vorausgeht Rezitation auf der Tonika und dem Ton darüber, also *G – a*, mit Bildung der stilistisch notwendigen musikalischen Aufwendigkeit durch Schritte nach unten (als eine der Möglichkeiten der Nutzung der Wortakzente). Dies ist eine Disposition der gesamten Melodik, die dem ersten Teil hohe, dem zweiten tiefe Lage zuweist. Man könnte dafür auch tonräumliche Analogie verantwortlich machen; daß *excita potentiam tuam et veni* auch von oben zu erwarten ist. Man wird also die Disposition als autonome kompositorische Entscheidung bewerten dürfen. Und da bildet die Stelle von *et* den eigentlichen Höhepunkt, den Kontrast durch eine „raketenartige“ Wendung, wie dies im Choral gar nicht so selten ist (der Quintsprung zum Abschluß des stärker rezitativischen Abschnitts kann nur als eine Art Eröffnungsgeste für die kommende Bewegung erlebt werden, und ist so wohl auch gemeint, denn die Vorstellung, daß die Komponisten solcher Bildungen keine Ahnung von dem gehabt hätten, was dann so notiert wird, erscheint angesichts solcher Beispiele nur als billiger Versuch, sich um die Kenntnisnahme der Melodiegestalten zu drücken):

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for the words "ex-ci ta pot-en-ti am tu- am". It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a high note (G4) and descends through several steps, ending on a lower note (D4). The second staff is for the words "et ve- ni". It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a high note (G4) and descends through several steps, ending on a lower note (D4). The words "et" and "ve- ni" are written below the notes.

Man wird also hier dem Wort *et* keine solche Bedeutung zumessen können<sup>254</sup>, daß eine derart aufwendige musikalische „Betonung“ in Hinblick auf potentielle entsprechende deklamatorische Heraushebung gerechtfertigt werden könnte — die musikalisch ästhetische Sinnhaftigkeit dagegen sollte nicht übersehen oder überhört werden können, die Umspielung der Tonika als Maßstab der auffälligen Bewegungen; man beachte etwa auch die Verwendung des Tones *E*; auch wäre es falsch, die Parallelität des Abstiegs *aGF FD* bzw. *abGF FD* auf *et* und *veni*. nicht zu beachten. Auch tonräumliche Analogie wird man hier

<sup>254</sup>Nicht verschwiegen sein soll hier die Möglichkeit, daß der Abstieg in die Tiefe den Abstieg Gottes nach unten „schildern“ soll; allerdings ist weder verständlich, warum gerade *et* zu dieser semantischen Ehre kommen sollte, noch warum dieser Abstieg nochmals „abgebildet“ werden könnte, wo doch schon die *potentia tua* recht tief reicht. Warum hier derartiger Unfug ausgesprochen wird? um darauf hinzuweisen, daß statistische Verifizierungen auch bei noch so schönen semantischen „Funden“ methodisch nicht ganz überflüssig sind.

wie im Vers bei *Israel* oder auch *Ioseph*



nicht erkennen können, so daß allein musikalische Gründe für solche, ja nicht ganz gewöhnliche Bildungen angeführt werden müssen. Das Prinzip des Ausgleichs der melodischen Bewegungsrichtungen behindert den Komponisten also nicht dann, gelegentlich auch tonräumliche Kontraste zu bilden, Einschnitte nicht langsam vorzubereiten, sondern plötzliche Sprünge einzuführen, die vorangehende Aufstiege und nachfolgende tiefere Lage als melodische Bewegungsdynamik besonders effektiv machen. Und daß dies im Fall von *super* nicht der Fall gewesen sein könnte — der extreme Hochtön nach bereits erreichter hoher Lage ergibt sich als nicht außergewöhnliche Möglichkeit der Melik. Wenn dann statt normalem Abgang in die Kadenz, wie dies mit Bildungen wie bei *Cherubim* ganz natürlich wäre, nochmals eine recht plötzlich eingeführte Unterbrechung durch Sprung nach unten und quasi initiale Wendung auftritt, wird das Schlußmelisma als eigenständiger Abschnitt erlebbar und hinsichtlich seiner Lage im Tonraum auch meßbar. Im Grunde dominiert die Melodik auch die syntaktische Gliederung, denn man kann melodisch von einer einheitlichen übergeordneten aufsteigenden Linie von *Qui sedes* bis *super* sprechen. Dann folgt eine *incisio*. Natürlich wird damit auch eine Möglichkeit für höhere musikalische Beweglichkeit geschaffen.

Wie man das von Komponisten gemeinte musikalische Erleben auch fassen soll oder vermag, klar ist, daß man hohe Lage und Melismatik weder als „Betonung“ im Sinne einer Entsprechung von Wortakzent und entsprechenden musikalischen Gestaltbildungen, noch — was eigentlich zwangsläufige Folge ist — als musikalische Entsprechung von deklamatorischer Heraushebung eines emphatisch verstandenen Wortakzents verstehen kann. solche Identifizierungen sind inadäquat zur Beschreibung der choralischen Melodik: Der Wortakzent kann genutzt werden, wird auch sehr häufig genutzt, wenn der Komponist hieraus eine ihm gut erscheinende Melodieform ableiten kann, ist sozusagen mögliche Anregung. Auch die vor allem für den modernen Hörer/Betrachter sinnvoll erscheinende, mögliche semantische Deutung durch Bezug auf tonräumliche Analogie — historisch immerhin berechtigt schon durch entsprechende lateinische Ausdrucksweise, die M. Haas mysteriöserweise ausgerechnet als *grammatikalisch* abtun will<sup>255</sup> — ist keineswegs so eindeutig, daß man sie als Deutungsnotwendigkeit in das Choralverständnis einbeziehen müßte.

<sup>255</sup>Man nutze die Suchfunktion für das ebenfalls recht seltsame Wort *grammatikalisch* im ersten Teil des vorliegenden Beitrags; Verf. hat an zahlreichen Stellen zu der Frage der Raumanalogie der Neumenzeichen, semantischer „Folgen“ etc. geschrieben, wenn das alles zu schwierig zu lesen sein sollte — folgt daraus, daß betreffenden Fachvertretern offenbar einiges an Seriosität fehlt; man liest dann offenbar lieber quasi- oder pseudowissenschaftliche, angenehm lesbare Allgemeinliteratur; Musikwissenschaft ist grundsätzlich auch Diskursionswissenschaft.

Übrigens ist auch hier ein Vergleich mit der altrömischen Fassung nicht ganz ohne Interesse; z. B. liegt der Anfang tiefer, die Kontur des Melismas über *sedes* ist vergleichbar — Abstieg und Aufstieg —, hohe Lage von *domine* und besonders hohe Lage von *super*, die allerdings die Höhe von *Cherubim* nicht übertrifft. „Dafür“ liegt der Vers wie es sich eigentlich gehört, wesentlich höher als das Chorstück, weshalb Israel mit dem Höhepunkt *g* der Gregorianischen Fassung genau entspricht. Wenn allerdings das Melisma auf *regis* noch höher, bis *a* reicht, erscheint die sorgfältige Entwicklung der tonräumlichen Disposition der Gregorianischen Fassung gestört. Die markante Wendung auf *Ioseph* hat in AR keine Entsprechung. Dies gilt auch für den Abstieg im Chorstück auf *super*, dessen melodische Besonderheit in Greg in AR völlig fehlt.

Sozusagen stattdessen weist AR auf *super* eine stereotype Wendung auf, die an das initiale Motiv der ersten Tonart erinnert, Quintsprung; eine Floskel, auf die bereits oben hingewiesen wurde (die Floskel findet sich im gleichen Grad. auch auf *potentiam*, was, wie ebenfalls bereits belegt, einmal jede Hoffnung auf tonräumlich semantische Deutung aufheben muß, zum anderen aber klar macht, daß die Floskel, jedenfalls im Gebrauch von AR keinen funktionalen Bezug zur Syntax hat, also nicht einfach initiale Bedeutung hat; auch ein Gegensatz zur viel stärkeren Festlegung solcher Floskeln auf eine syntaktische Funktion in Greg!).

Es mag ja noch angehen, das Fehlen der für Greg typischen Wiederholung zu Anfang des Verses und zu Anfang seines zweiten Teils (jeweils die Halbkadenz — ein musikalischer „Reim“, der semantisch undeutbar wäre<sup>256</sup>) in AR auf Annahme einer erheblich eingeschränkten, gegenüber den fränkischen *cantores* wesentlich geringeren Gedächtnisfähigkeit Römischer Sänger zu gründen, wie jedoch die markante Wendung auf *Ioseph* und die Herausgehobenheit von *super* ohne bewußten, d. h. von einer anderen stilistischen Tradition her bestimmten Willen zur Veränderung bei einer Rezeption von Greg in Rom und deren Entwicklung zur heute verfügbaren Fassung AR verloren gegangen sein sollen, ist dann schon nicht einmal mehr durch Voraussetzung derart absonderlicher Hypothesen zu verstehen, zumal die auch auffällige initiale Wendung, wie sie in AR auf *super* auftritt als Floskel wie gesagt in AR sehr bekannt ist — sollte ein Individualisierung bzw. „Entfloskelung“ durch Redaktoren in Greg wirklich a priori ausgeschlossen werden können?

Für die Interpretation der Akzentbeachtung, möglicher Semantik und Deklamatorik bedeuten gerade diese Varianten in AR die Notwendigkeit einer Berücksichtigung der Möglichkeit, daß Greg bewußt schärfere Konturen geschaffen hat, und zwar aus rein musikalischen Gründen (der Anfang des Grad. *Qui sedes* in AR) — die semantisch süße Versuchung, die Wendung auf *Domine super* im Sinne einer raumanalogen, wenn auch sicher nicht *grammatikalischen*, Analogie zu verstehen, als Versuch des Komponisten, dem

<sup>256</sup>Die wiederholte Wendung im zweiten Melismenteil auf *Qui regis* dagegen hat in AR eine, weniger charakteristische Entsprechung, die man, immerhin, als ornamentale „Diatonisierung“ bewerten könnte, ohne gleich eine direkte Abstammung AR aus Greg behaupten zu wollen oder zu können: Es kann ja auch die gemeinsame Vorlage verändert worden sein — nur von welcher Fassung, müßte man dann fragen.

Hörer die Bedeutung von *super/hoch* auch musikalisch zu predigen — vielleicht, weil der die Sprache nicht versteht, eine Art *musica pauperum*? — ist deshalb nicht zu goutieren, weil genau diese Floskel sehr häufig auch an ganz anderen Stellen auftritt, die nichts mit irgendetwas „Hohem“ zu tun haben:

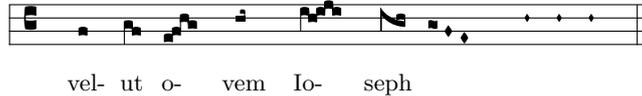
Qui se- des Do-mi- ne

su- per Che- ru- bim

Greg formt den Höhepunkt auf *super* durch vorangehende Höhenlage als effektvolles Gestaltmerkmal des 1. Teils im Chorstück; die Herausgehobenheit dieses Höhepunkts ist dadurch betont, daß der Kontrast zum Folgenden, *Cherubim*, ebenso klar ist, wie die Gesamtdisposition durch die konsequente Tieflage des Anfangs nach der Mittelkadenz. AR hebt diese Herausgehobenheit auf (rein phänomenologisch, nicht genetisch gesprochen) wenn *Cherubim* die gleiche Bewegungslinie aufweist wie *super*, und auch das Auf- und Ab der Melismatik zu Anfang des 2. Teils die beabsichtigte Tieflage von Greg nicht erkennen läßt. „Dafür“ ist die Heraushebung von *et* noch wesentlich stärker als in Greg — erreicht wird der bisherige Höchstton, der also schon dreimal aufgetreten ist, demgegenüber tritt der Höchstton in Greg nur einmal auf —, so daß die in Greg auch in der Gestaltung von *et* wirksame Beachtung tiefer Lage für den zweiten Teil in AR nicht zu finden ist, statt dessen höhere Beweglichkeit.

Man kann dies alles als Zersingen erklären wollen, wie auch immer *Zersingen* zu charakterisieren sein sollte, was konkret zu erklären Pfisterer nicht unternimmt, obwohl es für die Aufstellung seiner großen These unabdingbar wäre, erklären wollen. Unerklärbar aber bleibt, wie so eindeutige gestaltmäßige Attraktionspunkte, zu denen auch *Ioseph* gehört<sup>257</sup>, so vergessen werden konnten — wenn, wie dies Pfisterer voraussetzt, auch die Römische Überlieferung um Erhaltung des einmal gegebenen, nach ihm aus dem Norden rezipierten Chorals bemüht gewesen sein soll. Das bleibt ebenso unterklärbar bzw. *unerklärlich*, wie der „Verzicht“ von AR auf die tonräumliche Disposition der ersten Vershälfte mit dem Höhepunkt auf *Israel*, was sogar „korrekt“ „betont“ ist:

<sup>257</sup>Diese Aufrufung von melodischen Wendungen durch „ihren“ Text sei erlaubt, Aurelian tut dies in gleicher Weise, ohne damit etwa eine, angeblich noch unlösbare Einheit von Wort und Ton im Choral zu beweisen — denn gerade er versteht den liturgischen Gesang als Teil der zwangsläufig autonomen, nämlich durch eine Theorie an sich behandelten *ars musica*, ein Wertungsproblem, das nicht zu verstehen schon ein Hinweis auf erhebliche Probleme mit wirklich musikwissenschaftlicher Literatur darstellt.



Der Sprung nach unten auf *Ioseph* in Greg läßt sich auch aus der Gesamtanlage erklären, die vom *G* beginnend *neumae*-weise aufsteigt, um erst im Schlußmelisma ihren Höhepunkt zu erreichen, so daß *Ioseph* als nochmalige Betonung des tiefen Anfangstons, der Tonika, den Abstand besonders deutlich erleben läßt. AR kennt zwar auch einen Aufstieg, nicht besonders individuell, und dabei ebenfalls das Ausholen von Unten vor dem ersten Aufstieg, allerdings nur mit der Tonika, nicht wie Greg von der Subtonika her, wie überhaupt die „Vertiefung“ der Lage in Greg auffällt (vgl. auch die Schlußbildung, wo nur Greg weit, und rhythmisch „lang“, unter die Tonika geht) — ein Hinweis auch auf tonales Denken in Greg.

Vor allem aber ist die Disposition von Greg länger ausgedehnt: Der Höhepunkt, *f*, wird erst mit dem zweiteiligen Melisma erreicht, dem AR ein recht typisches Gebilde der sukzessiven tonräumlichen Reduktion von kadentiellen Abstiegsneumen entgegensustellen hat. AR setzt also auf *Ioseph* den Höhepunkt, Greg auf den ersten Teil des Melismas; ein Pendant zum zweiten Teil kennt AR nicht. Wenn man also die tonräumliche Anlage in AR als Folge der Betonungswichtigkeit von *velut*, unwichtig, zu *oves*, etwas wichtiger, und *Ioseph* wesentlich, deuten wollte, müßte man Greg eine entsprechende „Betonungs“folge zuweisen, die über die Wortfolge hinausgeht, nämlich ins Melisma, in den Jubilus. Hierfür könnte man tiefstsinngige semantische Erklärungen finden, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun haben müssen — denn wie wollte man dann den tiefen Schluß des zweiten Melismenteils in Greg erklären: Man wird also gut daran tun, sich um Verstehen der melodischen Sinnhaftigkeit zu bemühen und nicht die Krücke semantischer oder deklamatorischer Deutung zu benutzen, um sich dieser Aufgabe entziehen zu können.

Daß Greg eine individualisierende Redaktion eines stärker ornamentalen Gesangs gewesen sein könnte, ist aus solchen Vergleichen jedenfalls nicht mit der Klarheit von vornherein zu negieren, wie dies Pfisterer vorgibt.

Faßt man, was möglich ist, AR als Entsprechung zu einer gemeinsamen älteren Fassung auf, wird die Frage nach der Identität von Wortakzent und musikalischer „Betonung“ geradezu noch „klarer“ beantwortet: Die in AR begegnende Hervorhebung z. B. von *et* ist als „Betonung“ erst recht nicht zu erklären, und die Herausgehobenheit von *super* erscheint als Ausdruck der starken melodischen Beweglichkeit, nicht als „Betonung“ im Pfisterschen Sinne: Die, seine Identifikation von Wortakzent, sprachlicher Betonung und entsprechenden, von ihm nicht explizierten, musikalischen Gestaltfaktoren allein zu rechtefertigen fähige Vorstellung einer Entsprechung deklamatorisch semantischer Betonung im Sprachklang und der zu vertonenden Musik, ist offensichtlich nicht so leicht durchzuhalten, wie dies die Häufigkeit der Nutzung des Wortakzents als sozusagen abstrakter melodischer Gestaltfaktor scheinen lassen könnte; auch hier wäre also der Kernspruch von Meister Jacques aus Kellers *Zürcher Novellen* anzuführen; man könnte auch Monty

Bodkins Formulierung heranziehen, *there are wheels within wheels*.

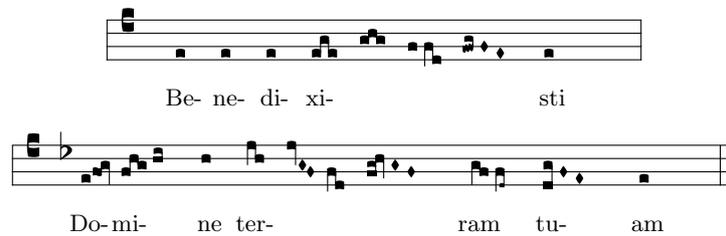
Die altrömische Version kennt die hier nur als Hinweis angedeuteten „Widersprüche“ zu einer solchen Annahme ebenfalls, so daß man hier ein Erbe der gemeinsamen Vorlage eines „Urchorals“ sehen kann. Methodisch reicht es kaum, nur die jeweils passenden Fälle herauszuheben ohne eine Statistik eben der Widersprüche bzw. Gegenbeispiele aufzustellen. Im Gegensatz zur funktionalen Bedeutung der Syntax, die von Greg klarer beachtet bzw. benutzt wird, ist zwischen AR und Greg kein Unterschied feststellbar hinsichtlich der deklamatorischen Bedeutung des Wortakzents; beide Fassungen machen deutlich, daß eine solche moderne Betrachtungsweise anachronistisch ist.

Leicht lassen sich andere, mit der Deutung von Melismen in hoher Lage als „Betonungen“ mit deklamatorischem Sinn, also als Nachahmung der, stillschweigend meist im Sinne des „logischen“, deutschen Akzents verstandenen entsprechenden Aussprache des Wortakzents unvereinbare Bildungen finden. Geht man nur in der gleichen Messe ein paar Stücke weiter, so findet man im Off. *Benedixisti, Domine* zwar eine Nutzung des ersten Wortakzents als Anlaß, zu musikalischer Bewegung zu kommen, als tektonischen Punkt, die vorinitiale Rezitation auf tiefer Lage melismatisch anzureichern, so wird die Teilfolge des wirklich aufsteigenden Abschnitts, *Domine, terram tuam*, zum Beispiel einer in entsprechender Deutung unverständlichen Sonderbetonung von *terram*; warum unverständlich? Auch der „mittelalterlichste“ Komponist dürfte sich darüber klar gewesen sein, daß *Gott* eine umfassendere „Betonung“ verdient haben dürfte also die von *Gott* geschaffene *Erde*. „Dennoch“ wird der gesamte Abschnitt so angelegt, daß einmal die Betonung *Domine* lautet, also eine „synkopische“ Betonung vorzuliegen scheint, und dann auch noch *terra* eine „Betonung“ erhält, die in ihrem Herausragen eigentlich auch alle Anhänger raumanaloger Bildungen im Choral zur Verzweiflung über die Unsinnigkeit des Vorgehens mancher Choralkomponisten zwingen müßte<sup>258</sup>:

<sup>258</sup>Auch der Aufstieg von einer Oktav in der Comm. *Exsultavit ut gigas ad currendam viam* dürfte nicht auf eine deklamatorisch ganz besondere Heraushebung des Satzteils *currendam* zurückzuführen sein, weshalb auch die vergleichbar verlaufenden Aufstiege bei *a summo caelo* und *usque ad summum* vielleicht doch nicht ganz so raumanalog gemeint sind, wie man dies bei isolierter Betrachtung als moderner Hörer so gerne meinen möchte.

Auch in der Comm. *Viderunt omnes* ist sich der unbefangene Betrachter oder Hörer wohl kaum sicher, daß im Text *Viderunt omnes fines terrae* das Wort *terrae* in so auffälliger Weise „betont“ werden müßte. Und daß der Komponist im Off. *Benedictus* in der Wendung *in nomine Domini* das Wort *nomine* für soviel wichtiger als *Domini* gehalten hätte, daß er dessen Melisma noch einen Ton höher führt, leuchtet auch nicht ein — die „Betonungsdeutung“ ist also zumindest zu überprüfen.

Immerhin, es sei zugestanden, daß man auch Fälle findet, in denen man sich deklamatorischen Sinn heraus- — oder hinein- — lesen kann, wenn man etwa in der Comm. *Ecce virgo* eine Steigerung von *virgo* zu *concupiet* und schließlich, überragend, zu *pariet* findet; hier kann man, wenn man das unbedingt will, eine entsprechend graduierte „Betonung“ erkennen wollen — man sollte aber immer eine statistische Betrachtung solcher Vorkommnisse anstreben, schon um die Halt-



Natürlich wird hier weder „falsch“ betont, etwa wegen einer besonderen, von Pfisterer nur noch nicht näher untersuchten Aussprache von *Domine*, verursacht z. B. durch Enklise eines folgenden Dreisilblers, noch ist dem Komponisten der Unterschied zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Herrn und Abhängigem nicht bewußt; nein, es handelt sich um eine klare melodische Disposition der gesamten Linie, die sich die jeweils brauchbaren Silben als Träger aussucht; und da kann die Akzentsilbe wie angesprochen Mittel des Verlassens der reinen Rezitation sein, *Domine* muß die Funktion des Initium tragen — man beachte die Ökonomie, die mit *Domine* einen Schritt über den Ambitus von *Benedixisti* hinaufgeht. Die in typischem „Überschießen“ vor der anschließenden Kadenz — Mittelzäsur — im folgenden Abschnitt den Höchstton erreicht. Dabei muß *Domine* einen einzelnen Ton, eine *longa* aufweisen. Warum? Die Antwort erhält man, wenn man etwas weiter schaut, nämlich auf die Gestaltung von *avertisti captivitatem* — auch wieder so eine „falsche“ „Betonung“, vielleicht wegen Enklise des zweisilbigen Wortes *Iacob*? —, und bemerkt, daß hier die gleiche Art des Verlassens der hohen Rezitation vor Zäsur, allerdings nur einer „kleinen“ *incisio*, geschieht: Also, vor dem durch „Hochsprung“ eingeleiteten Kadenz„sturz“ muß wenigstens ein Rezitationston erscheinen — genau diese Aufgabe erfüllt *Domine*. Dann allerdings kann der Wortakzent genutzt werden: *terram tuam* ist so angelegt, daß die gesamte Kadenzentwicklung die zwei letzten Wortakzente nutzt<sup>259</sup>, wobei die Linie auch aus dem Vergleich mit *captivitatem Iacob* verständlich werden kann — nur die Weiterführung ist dann anders. Tonale Vollkadenz gegenüber einfacher Zäsur.

Auch hier erweist sich, daß ein kurzer Blick auf die melodische Anlage und der Versuch wenigstens, die tonräumliche Bewegungsdynamik sozusagen nachzuempfinden, hier also losigkeit gezielt singulärer kontextfreier semantischer Melodigestaltbetrachtung als methodische Grundlage besser erkennen zu können; eine gewisse Konsistenz und Konsequenz des Gregorianischen Komponierens darf man vielleicht doch voraussetzen.

Und man sollte hier auch beachten, daß ein musikalischer Stil, der Interpunktionsmelismen erfindet, die man durchweg nicht als jeweilige besondere „Betonungen“ der betroffenen Wörter ansehen kann, eben den Wortakzent als sprachklinglich potentiellen Träger einer deklamatorischen Heraushebung oder Betonung im Satzverlauf bzw. im Verlauf der Satzmelodie, nicht als verbindliche Regel für die musikalische Gestaltbildung ansehen kann; solche Dinge sind unvereinbar.

<sup>259</sup>Wie die Bildung ohne silbische Träger aussieht, kann man in V. 2 auf *tuum* sehen.

die Bestimmung des ersten Abschnitts als tiefe Rezitation mit einem ersten sozusagen pseudoinitialen Ansatz, danach wirkliches Initium mit Zielton der hohen Rezitation, die aber wegen der Kürze des Textes gleich wieder in der üblichen Weise der „überbietenden“ Vorbereitung des Kadenzfalls durch Erhöhung des Ausgangs dieses Abwärtsgangs verlassen wird. Zu beachten wäre hier auch wie der Komponist den Abschluß gestaltet: Drei *neumae* betonen — musikalisch — die Umgebungstöne der Tonika, *F* bzw. *D*, die Tonika *E* erscheint weder bei dem Abstiegsteil, noch bei der ersten „Gegenbewegungs“neume noch auf *terram*, sondern erst am Schluß. Dies kann man durchaus als Spiel mit der Tonalität bezeichnen. Und daß der Wortakzent von *tuam* hier passend für die Gestaltung ist, das sieht man wohl sofort.

Betrachtet man die altrömische Version ergibt sich bei paralleler Gesamtdisposition doch eine „Störung“ von Greg: Einmal steigt das Melisma auf *Benedixisti* zu hoch, zum andern wird hier der Wortakzent von *Domine* „korrekt“ „betont“, womit die gesamte Anlage von Greg aufgehoben wird. Der Abstieg auf *terram* ist identisch, wenn auch nicht hinsichtlich der Vermeidung der Tonika, die sogar zweimal auftritt:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the notes for 'Be- ne- di- xi- sti Do- mi- ne'. The second staff contains the notes for 'ter- ram tu- am'. The notes are represented by black squares on a five-line staff. The lyrics are written below the notes.

Die tonräumliche Steigerung in *neumae* ist in AR „ersetzt“ durch ziemlich langweiliges Verharren auf dem Hochton *c*, der dreimal, auf *Domine* und *terram* gesungen wird. Auch die initiale Wendung zu Anfang des zweiten Abschnitts wird wirkungslos, während wenigstens die Dynamik des schnellen Abstiegs gewahrt bleibt, wogegen erwartungsgemäß das „tonale“ Spiel mit den Abschlußtönen der *neumae* sozusagen entfällt.

So einfach hier die Behauptung eines Zersingens der Gliederung von Greg in AR fallen würde, gerade die Tonalität macht einige Schwierigkeiten, der Anfang nämlich in AR auf dem Superton *F* statt auf der Tonika. Denkbar wäre ja vielleicht, daß ein die Fassung Greg rezipierender Sänger durch musikalischen Unverstand auf die Idee gekommen sein könnte, *Domine* wenigstens ansatzweise „richtig“ zu „betonen“ — um damit die gesamte Linie zu deformieren. Daß er auf die Idee gekommen sein soll, wozu es Parallelen gibt, die Rezitation auf der Tonika, Charakteristikum des Anfangs in Greg, durch den Halbton darüber zu ersetzen, das erfordert zumindest bewußtes Umkomponieren bzw. Durchsetzen eigener Melodievorstellung, also eine bewußte Redaktion, die dann aber wieder die These eines irgendwie intuitiv zufälligen Zersingens der anderen Parteien zu einer weniger eindeutigen Behauptung werden läßt, als sie auftritt; so ganz einfach sind die Relationen der beiden Fassungen doch nicht, wenn man einmal nur die Musik betrachtet.

Gerade die Häufigkeit der „falschen“ „Betonung“ von *Domine* und anderen Formen

dieses Wortes sollte doch ausreichend klarer Hinweis darauf sein, daß der Wortakzent nicht unabdingbar ist, sondern ein Hilfsmittel der Melodiegestaltung darstellt — es wird doch wohl niemand schließen wollen, daß die Aussprache *Domine* üblich gewesen sein sollte, oder daß die Gregorianische Melodik Schwierigkeiten mit Pänultima Betonungen gehabt habe; das, was man so gerne, eben aus seiner modernen Musikerfahrung heraus als musikalische „Betonung“ bezeichnen möchte, ist nicht einfach als Betonung im Sinne der Funktion des Wortakzents zu interpretieren.

Und bewertet man einmal die Funktion des Wortakzents in den einfachsten Formen choralischer Melodik, in den Psalmodieformeln, dann ist zu bemerken, daß Wortakzente musikalische Reaktionen nur an bestimmten Stellen hervorzurufen fähig sind — soll man daraus etwa schließen, daß die Erfinder solcher Formeln von vornherein gewußt hätten, daß die Wörter, die gerade an solchen Stellen erscheinen, auch immer die sinnhaft wirklich bedeutenden, im jeweiligen Satz hervorzuhenden Wörter sind; eine wahrhaft gigantische Vorplanungsfähigkeit, die einiges an Wissen voraussetzt — daß die Komponisten der choralischen Melodien wirklich immer den Text des gesamten Psalters auswendig beherrscht hätten und damit zu solcher Statistik besonders befähigt gewesen sein sollten<sup>260</sup>, dies kann man aufgrund historischer, literarischer Zeugnisse ausschließen. Es bleibt also nur die Folgerung, daß in diesem Stil eine Akzentbeachtung stattfindet nicht aus Gründen irgendwelcher „Betonungen“, sondern wie bereits angemerkt aus Gründen der Festlegung der betreffenden Formeln, die in irgendeiner Weise regelmäßig auf den Text adaptiert werden müssen. Die Beachtung des Wortakzents hat damit einmal eine funktionale Bedeutung, den der Adaptionenmöglichkeit der Formeln auf jeden Text, der vertont werden mußte, zum andern aber den eines Ansatzes zur Steigerung der musikalischen Beweglichkeit, was natürlich im Kontext reinen Rezitativs nur besonders auffällig ist: Die Stelle des Wortakzents ist rein melodisch gesehen, ein Anlaß, eine Art Auslöser für eigentliche melodische Bewegung, im einfachsten Fall der einer melodischen Anreicherung der Tonrepetition, also das, was das „bewegliche“ Rezitativ rein ornamental und in Häufung an sich, ohne „Auslösung“ durch Wortakzente, leistet. Und es ist nicht von vornherein einzusehen, warum die Akzentbeachtung in rezitativischem Kontext nicht genau in dieser Weise verstanden worden sein soll, als Anlaß für einen höheren Grad an musikalischer Bewegung.

Man könnte sogar die „ketzerische“ Frage stellen, ob die gesamte Interpunktionsmelodik, im melodisch aufwendigeren Stil die Interpunktionsmelismatik wirklich wesentlich auf die syntaktische Struktur des Satzes bezogen ist, und zwar, unbestreitbar, nicht einfach als jeweilige melodische Entsprechung, als Reaktion sozusagen auf die Syntax, sondern als musikalisches Zeichen für diese syntaktische Struktur des Textes, als ihre sprachfunktionale Verwirklichung in der Musik. Dies wird klar, wenn man die initialen Wendungen betrachtet: Als Zeichen für den jeweiligen Satz sind sie überflüssig; daß angefangen wird,

<sup>260</sup>Tatsächlich wäre zu bedenken, ob die Komponisten nicht Texte von Liedern, nicht notwendig korrekte Text„ausgaben“, beim Erfinden und Adaptieren der Melodien benutzt haben. Hier soll diese Frage aber nicht weiter erörtert werden; s. u.

dürfte man schon daraus entnehmen können, daß eben angefangen wird, d. h. daß die aufwendigere Gestaltung eines oder des Initium syntaktisch überflüssig, also nur ein Ausdruck höheren musikalischen Aufwandes ist. Der Aufstieg der Melodie mag dem Gefühl natürlicher Sprachmelodie entgegenkommen, als musikalischer Hinweis auf die Syntax der vertonten Sprache sind Initien eben überflüssig. Dies gilt aber auch für den Schluß; auch da dürfte jeder Hörer merken, daß aufgehört wird. So naiv derartige Feststellungen erscheinen mögen, sie können zumindest die Frage stellen lassen, was eigentlich die Funktion der syntaxbezogenen Melodiebildung sein kann. Einfache Gleichsetzung mit der Funktion entsprechender Merkmale der Satzmelodik scheint ebenso wenig selbstverständlich oder notwendige Voraussetzung der Interpretation der Melodien zu sein wie beim Akzent und der musikalischen „Betonung“: Darf der Choral nicht sehr rational entworfene Musik gewesen sein?

Natürlich ist die Qualifikation des Chorals als musikalische, d. h. „nur“ *andere* Aussprache des Wortes Gottes o. ä. von einer so angenehmen Vagheit, weil sie der Phantasie reichlich Stoff zur eben phantasievollen Betätigung — allerdings nicht mit den Melodien als musikalischen Gestalten — liefert. Insofern „kann“ und „muß“ natürlich — schon weil man das aus jüngerer Musiktradition gewohnt ist — auch eine direkte Entsprechung zwischen musikalischer Form und Textinhalt oder wenigstens Textstruktur bestehen, die letztlich nicht näher zu bestimmen sein darf, aber immer wieder, als beliebter Topos, vage zu umschreiben ist. Die einfache Identifizierung von Wortakzenten und entsprechenden melischen Merkmalen, nämlich den Merkmalen, mit denen die Musik, wenn auch nicht ausschließlich auf Wortakzente mit eigenen Strukturen reagieren kann, wie dies Pfisterers, zudem noch hochgradig selektiv durchgeführte Deutungen in typischer Weise demonstrieren, bringt ersichtlich solche Schwierigkeiten mit sich, daß man sie nicht einfach und nicht einmal durch die Aufstellung von beliebigen Folgen von Neben-, Haupt-, *enklitischen* oder sonstigen Akzenten erledigen kann. Auch die einer solchen Voraussetzung, bei Pfisterer implizit, zugrunde zu legende Vorstellung einer irgendwie funktionalen Verwandtschaft, Parallelität oder eben Identität von Wortakzent und bestimmten musikalischen Merkmalen erscheint als generelle Regel, von der her man die Choralmelodik erklären könnte, nicht nur viel zu formalistisch<sup>261</sup>, sondern auch unbrauchbar, selbst wenn man die Möglichkeit der weitgehend beliebigen Interpretation etwa von „Betonungen“ als Entsprechungen von sprachklanglichen Mitteln der Kundgabeebene der Sprache ansieht bzw. ansehen wollte.

Leser der Werke von E. Koschmieder werden die Terminologie erkennen: Neben der Leistungsebene der Benennung und der der Angabe von logischen, zeitlichen und räumlichen Abhängigkeiten ist die sprachliche Leistungsebene der Kundgabe zu beachten, der sprachlichen Angabe sozusagen des Anteils, den der jeweilige Sprecher, der natürlich auch

<sup>261</sup>Und es überrascht nicht, daß man bei Pfisterer natürlich keine ästhetische Wertung, nein, nicht einmal die Beachtung der Möglichkeit von Musik als autonomer Form bzw. durch autonome Formmerkmale bestimmte Erscheinung finden kann — was die Betrachtung des Chorals ersichtlich sehr erleichtert.

eine Sprecherin sein kann, wenn man Sprechenkönnen als spezifisch geschlechtliche Tätigkeit ansehen sollte, an der sprachlich mitgeteilten Sache nimmt; altmodisch könnte man vielleicht auch von affektischer Ebene der sprachlichen Mitteilung, und zwar auf der Ebene des Sprachklangs, der Sprachmelodie sprechen.

Wie die Umsetzung der betreffenden Elemente des Sprachklangs im Rezitativ und Gesang späterer Zeit erkennen läßt, hat die Kompositionsgeschichte hier ein umfangreiches Arsenal an musikalischen Mitteln geschaffen, in einer auch deklamatorisch, semantisch adäquaten Weise auf den Text bzw. seine deklamatorisch semantische Klangebene zu reagieren, was Gallilei wohl zuerst rational formuliert hat. Die Vertonung der Ausrufe *Wie? Was? Entsetzen, dort in der Schreckensschlucht* zeigt einmal die Gliederungsvorgabe der Folge von (einsilbigen) Ausrufen, ein Moment der strukturellen Mittel der Kundgabeebene, wozu auch die syntaktische Unvollständigkeit gehört, zum anderen aber wird eine Intensitätssteigerung der drei Ausrufe durch Chromatik und anschließenden Oktavfall analog und musikalisch gestaltet; hinzu kommt die Wiederholung eines Teils mit neuem Höhepunkt und erneutem Oktavfall. Daß man choralische Melodik nicht in dieser Weise interpretieren kann, dürfte kaum strittig sein; die Wort-Ton-Relation neuerer Musik ist ebensowenig wie die semantische „Figuren“-technik oder die taktmäßig regelmäßige Rhythmik natürlich vorgegeben, sondern in ihrer aus der Erfahrung mit klassischer Musik so selbstverständlichen Fähigkeit, auf den Inhalt und die deklamatorisch ausdrucksvolle Erscheinung von vertonten Texten zu reagieren, Ergebnis eines längeren historischen Prozesses — auch wenn ebenso natürlich das Hineinlesen von entsprechenden Bedeutungen in ältere Musik, das einfache „Wiederfinden“ von „rhetorischen Figuren“ bei Machaut, neben symbolischen Absonderlichkeiten wie die Annahme eines Zusammenhangs der Anzahl von Zacken in einer Krone und die Anzahl von irgendetwas in der Musik den Umgang mit älterer Musik natürlich sehr erleichtert: Sich um die Musik selbst, d. h. den Sinn ihrer Form kümmern zu müssen, kann somit als vielleicht doch eigentliche Aufgabe von Musikwissenschaft vermieden werden.

Zu fragen wäre aber doch angesichts der Unbrauchbarkeit einer Identität von Wortakzent und bestimmten, rein melischen Merkmalen im Choral, wie man den Wortakzent und die häufige entsprechende Reaktion von Musik auf Wortakzent, aber eben auch den eindeutigen Bezug der musikalischen Gliederung zu der des vertonten Textes sehen soll. Als einfache Umsetzung sprachklanglicher Struktur wird man ihn nicht ansehen können — übrigens scheint die Beachtung bzw. die Ausrichtung der musikalischen Form an der Gliederung, der Syntax des Textes wesentlich weniger Ausnahmen zuzulassen als die Beachtung der Wortakzente. Muß man dabei offensichtlich von einer Kompositionsweise sprechen, die, neben rein funktionaler Nutzung von Wortakzenten zur Angabe der Stelle, ab der eine Formel beginnen soll u. ä., den Wortakzent eben auch ästhetisch zur Gestaltung der melodischen Form nutzt, so könnte man dies vielleicht auch auf die Gliederung übertragen, denn von einer Notwendigkeit etwa von Interpunktionsmelismen als Träger der Textverständlichkeit o. ä. zu sprechen, z. B. im Tractus oder im Graduale, erschiene auch als seltsame methodische Voraussetzung.

Und man wird schon richtig handeln, die Möglichkeit der Gliederung des Textes zunächst einmal einfach als Faktor der musikalischen Form, als kompositorische Anregung überhaupt zur Bildung musikalischer Form in einer Musik, die Prosatexte vertonen muß, also nicht rhythmische Schemata, zu bewerten. Und das heißt methodisch, wie bei dem Wortakzent, nicht sofort semantisch deklamatorische Deutungen phantasiereich die melodischen Gliederungen erklären zu lassen.

Schließlich fällt doch eines auf, nämlich das Prinzip, bei den musikalisch aufwendigeren Gattungen — als eines der möglichen Mittel — die Anzahl von *incisiones*, von Abschnitten zu vermehren, was bekanntlich durch eine Art Verkleinerung der textlichen Abschnitte geschieht, d. h. natürlich durch Interpretation der Textstruktur als Folge von kleineren Einheiten, was die Sprache natürlich jederzeit zuläßt, da auch ein einzelnes Wort eventuell nebst präpositiver oder kopulativer oder sonstiger Einbindung als syntaktische Einheit verstanden werden kann. Genau diese Möglichkeit, die textlich aber kaum auf natürlicher, besonders ausdrucksvoller Deklamation beruht, wird zur Herstellung größeren musikalischen Aufwands bekanntlich gern genutzt.

Man muß doch auch beachten, daß die Entwicklung des mehrstimmigen Rezitativs nicht von vornherein gegeben war, sondern musikalische Mittel für die Umsetzung deklamatorischer Ausdrucksfaktoren erst entwickeln mußte. Die etwas naive Vorstellung, daß das, was dem neueren Betachter durch die Geschichte der Komposition als einfach und natürlich erscheinen kann, ja erscheinen muß wie die Verfügbarkeit kompositorischer Mittel zum Ausdruck von affektischen und deklamatorischen oder auch die semantischen, rhetorischen „Figuren“, übersieht, daß die entsprechenden kompositorischen Mittel erst entwickelt werden mußten: Die anzunehmende durchgehende Gegebenheit der Kundgabe als Leistungsebene der Sprache, insbesondere deren deklamatorischen Mittel, wie Intensität der Akzentaussprache im Deutschen, bzw. deren Entsprechungen in der spätantiken Lateinischen Aussprache, läßt nicht einfach postulieren, daß die Musik des Chorals, vielleicht weil sie Prosatext vertont, sozusagen a priori entsprechende Ausdrucksmittel aufweisen müsse.

Die, nicht unabdingbare, Beachtung des Wortakzents in der melodischen Gestalt kann nicht einfach als musikalische Entsprechung eventueller semantischer und deklamatorischer Ausdrucksmöglichkeiten angesehen werden, sondern ist als potentieller Faktor der rein musikalischen Gestalterfindung anzusehen. Daß hierbei aber die Vorstellung einer notwendigen Übersetzung sprachklanglicher, mit dem Akzent verbundener Erscheinungen wie etwa einer neu so erfundenen *Enklise* „kleiner“ Wörter für die Komponisten verbindlich gewesen sein sollte, ist nicht zu erkennen. Wenigstens dies zu zeigen, erweist sich die Diskussion der Behauptungen von Pfisterer zur Enklise in choralischer Umsetzung als nützlich.

### 2.8.5 Zur choralischen Reaktion auf das Phänomen der Synalöphe

#### 2.8.5.1 Die Aussprache des Lateins im Choral, ein wesentlicher Formfaktor?

Die naive Gleichsetzung von Wortakzent und bestimmten melodischen<sup>262</sup> Merkmalen im Choral beruht aber nicht nur auf stillschweigenden Voraussetzungen hinsichtlich der Funktion des Wortakzents in der Sprache, wie die einfache Verwendung des Wortes *Betonung* für sprachlichen Wortakzent — nebst diversen Nebenakzenten, wie man sie aus der stabreimenden Dichtung und aus sozusagen deutscher Betonungsweise lateinischer rhythmischer Sequenzen wie *Stabat mater* kennt — und die betreffenden melodischen Merkmale zeigen können: Melische Bewegung ist kein Druckakzent. Ebenso stillschweigende Voraussetzung scheint die Annahme zu sein, daß sich sprachklangliche Charakteristik direkt in choralischer Melodik ausdrücken kann oder sogar muß, was dazu zwingt, *Nebenakzente* zu erfinden, wenn die musikalische Gestalt der vorausgesetzten Identität nicht entspricht. Die Identifikation von hoher Lage und entsprechend definiertem Wortakzent, genauer der *προσφῶδία ὀξεῖα/accentus acutus*, legt eine solche Annahme natürlich nahe. Daß sich aus einer solchen einfachen Identifizierung einige Probleme ergeben, wurde oben angedeutet.

Es gibt, wie lange bekannt und von Pfisterer neu aufgenommen ein Phänomen in der Sprache des Chorals bzw. überhaupt der Aussprache des Lateins, das tatsächlich direkt das Aussehen der Melodik zu betreffen scheint, also eine Bestätigung einer direkten Einwirkung sprachklanglicher Merkmale auf die Melodiegestalt oder wenigstens die Neumeneinteilung (was etwas Anderes ist), nämlich die Verteilung der melodischen Einheiten, der silbischen *neumae*, auf die Silben als Träger einer wohl auch rhythmisch zu verstehenden Einheit<sup>263</sup>: Pfisterer versucht sich hier in einer neuartigen Terminologie, obwohl die ältere nicht gerade mißverständlich war, ib., S. 198, wenn er den recht allgemeinen Begriff *Kontraktion* nur auf Fälle anwenden will, die grammatisch gesehen korrekt als *Synalöphe* zu bezeichnen sind: *Gemeint ist damit ...: Folgen zwei gleichlautende Vokale ... unmittelbar aufeinander, so werden sie in der musikalischen Notation (nicht im Worttext) häufig wie eine Silbe behandelt ... Das dieser Notationsweise zugrunde liegende akustische Phänomen kann man als Fehlen der Silbenartikulation definieren.* Daß auch die Liqueszenz hier gewisse Probleme hinsichtlich sozusagen der musikalischen Silbentrennung aufgibt, interessiert dabei offenbar nicht (die neueste semiologische Arbeit zur Liqueszenz wurde zur Kenntnis genommen).

Die Ausdrucksweise von Pfisterer erscheint angesichts klarer grammatischer Termino-

<sup>262</sup>Jedenfalls gibt Pfisterer keine rhythmischen Entsprechungen an.

<sup>263</sup>Definitiv sind die Silben die Träger der konstituierenden Elemente von Metrik bzw. Rhythmik — letzteres Wort dabei in antiker Weise verstanden, nicht in dem von Beda nach spätantiker Vorgabe propagierten Sinne, die auch Aurelian, wenn auch nicht Sr. Emmanuela Kohlhaas bzw. ihr Doktorvater, kennt (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 830 ff., ein exemplarischer Fall)!

logie schon etwas merkwürdig, denn was soll eigentlich ein *Fehlen der Silbenartikulation* bedeuten — wenn es dafür klare sprachhistorische und grammatische Erklärungen gibt, wie die Hiattvermeidung<sup>264</sup>.

Schaut man einmal in eine der umfangreicheren Lateinischen Grammatiken (neuerer Zeit), so findet man zwei Erscheinungen, die der Beseitigung des Hiatus dienen, wie dies in Kühners Lateinischer Grammatik überschrieben wird, S. 140. Von Interesse für den Choral ist dabei kaum die Verschmelzung von aufeinanderstoßenden Vokalen, die sich schon in vorspätantiker Zeit ausgebildet haben, und die durch die Orthographie festgehalten sind. Daß *nemo* aus *ne hemo* abzuleiten ist, wird den Choralkomponisten nicht interessieren.

Für diesen von Bedeutung sind dagegen die *Vokalverschleifungen*, die nicht in der Schrift heimisch geworden sind (wohl aber in der Metrik beachtet werden müssen, sonst „verzählt“ man sich) — Entwicklungen der Orthographie bzw. Nichtorthographie, also verschieden „korrekte“ Schreibweisen bzw. Annäherungen an die Schreibung der Aussprache sind für den Choraltext doch weitgehend irrelevant, weil ein einigermaßen literarischer Text vorgegeben ist. Von Interesse ist also allein das, was man aus klassischer Zeit vornehmlich aus der Metrik von Gedichten erkennen kann, z. B. die klangliche „Schwäche“

<sup>264</sup>Daß dies — gelegentlich — schon relativ früh in die Schrift „eingedrungen“ ist, zeigt eine Bemerkung in einer Didaskalie zu Terenz: *Hecyra modos fecit, Flaccus Claudī tibis Sarranis tota*, übrigens ein zu beachtender Hinweis auf die Trivialität der Differenzierung von Komponist und Ausführendem auch in der Antike, aber, das darf doch nicht sein, oder der Choral ist wieder zu den mythischen Urzeiten der Ureinheit von Musik und Sprache zurückgekehrt, als die Menschen gerade gelernt hatten, sich aus Mangel an Sprache nur Winke mit dem Scheunentor geben zu können (vgl. Cl. Brentanos Berichte über das Wirken des ersten Bärenhäuters in Bezug auf die Entstehung der böhmischen Sprache), noch nicht begriffen hatten, daß man Sprechen kann auch ohne dabei gleichzeitig noch Singen und Tanzen zu müssen.

Beachten sollte man allerdings auch, wieviele andere vergleichbare „Verschmelzungen“ von Silben gerade schon in der Römischen Komödie schriftlich belegt sind, um die Frage stellen zu müssen, warum diese sprachklanglich in der darin viel „weitergerückten“ Zeit der Entstehung oder, *horribile dictu*, der Komposition der Choralmelodien alle unberücksichtigt bleiben: So trivial ist die Vorstellung also nicht zu rechtfertigen, daß der Choral sprachklangliche Eigenschaften der Aussprache „seines“ Textes (die Anführungszeichen, weil natürlich der Text nicht für den Choral da ist) reflektieren müsse. Das heißt aber sozusagen umgekehrt, daß die, offenbar nicht zwingende Vertonung von aufeinandertreffenden gleichen Vokalen, wie eben in *tibis* als *tibis* (nicht im Choral) als Silbeneinheit schon deshalb kein durch die Natürlichkeit in Bezug auf den Sprachklang triviale Erscheinung im Choral sein kann, sondern der Erklärung bedarf, die gelegentlich, wenn auch keineswegs durchgehende, offenbar sekundäre Orthographisierung einer solchen „Kombinationssilbe“ wieder zu zwei getrennten Silben beim Auftreten von *orisci* könnte z. B. daraufhinweisen, daß dieser *oriscus* schon von vornherein eine deutlich trennende, absetzende Funktion als zusätzlich zur Angabe einer Tonhöhe bzw., im adialematischen Fall, eines einzelnen Tones zu beachtendes Bezeichnetes dieser Neume.

einer Endung wie *-um*, die durch die Entwicklung der Aussprache und die Wandlung zu den romanischen Sprachen als üblich bestätigt wird; daß das einen Einfluß auf die Textvertonung des Chorals gehabt haben sollte oder könnte, wäre vielleicht auch zu beachten, wenn man schon entsprechende Vorstellungen vorträgt; natürlich kann man nicht alles beachten, das Wesentliche sollte dann aber doch schon „einfallen“.

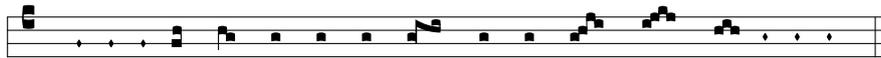
Wenn schon Terenz und Vergil in ihrer Arbeit, die gewählten und übernommenen Metren Lateinisch zu bewältigen zu solchen Synalöphen greifen können, wird klar, daß hier konkrete Merkmale der Aussprache vorliegen, die in der weiteren Entwicklung zur späten Aussprache des Latein — außerhalb von Schule und entsprechendem Vortragen — kaum wieder zu einer „orthographischen“ Aussprache zurückgeführt worden sein dürften. Was heißt das? Dies heißt, daß die normale Aussprache der choralisch vertonten Texte kaum in der Weise erfolgt sein kann, wie dies die niedergeschriebenen Gesangbücher, ob mit oder ohne Notenzeichen ist hier ersichtlich irrelevant, vorgeben. Weil aber auch der Choral seinen Sinn nicht nur als Objekt mehr oder weniger wissenschaftlicher Interpretationsversuche erschöpft, sondern im Klingen, ergeben sich Fragen hinsichtlich der Relation von Textaussprache und Melodien, in die Pfisterers neu benannte *Kontraktionen* einzubetten wären, abgesehen davon, daß eben *Synalöphe* der passendere Ausdruck wäre, weil es sich offensichtlich gerade nicht um ein speziell nur den Choral, sondern die Aussprache überhaupt betreffendes Merkmal handelt: Zu fragen ist also, warum der Choral eigentlich so minimal auf die Lateinische Aussprache, also den aktuellen Sprachklang reagiert, warum z. B. nicht alle Folgen wie *labiis* in allen Melodien, warum nicht alle *-um* ... synalöphisch behandelt werden, wo man doch mit Sicherheit voraussetzen kann, ja muß, daß der Sprachklang so gewesen sein muß. Die eigentliche, musikhistorisch relevante Frage müßte also im Sinne des Problems des bellenden Hunds von Sherlock Holmes gestellt werden: Warum hat der Hund nicht gebellt, bzw. choralisch: Warum reagiert der Choral nicht durchweg auf die zeitgenössische Aussprache, sondern bleibt doch in erstaunlichem Ausmaß, in der Vertonung von Silben, orthographisch klassisch? Der „Ausfall“ von abschließendem *-um* jedenfalls dürfte für die Entstehungszeit üblich gewesen sein — eine gewisse Literarizität scheinen auch die Gesangstexte des Chorals auch für die Komponisten gehabt zu haben.

Natürlich kann man darauf mehr oder weniger spekulativ zunächst verschiedene, heuristisch zu verstehende Versuche einer Antwort zu geben versuchen. Einmal ist es möglich, daß, der Abstraktheit oder wohl auch dem hieratischen Stil des Rezitativs entsprechend, die heiligen Texte orthographisch, so weit dies möglich war, immer korrekt vorgetragen wurden, daß hier also eine Aussprache vorlag, die weitgehend nicht der sprachklanglichen Wirklichkeit entsprach, eben als hieratisch heiliger, für die meisten nicht mehr voll verständlicher Sprachklang auftrat; vorstellbar in der Art, wie ein Mundartsprecher hochdeutsche Texte beim Ablesen vorträgt (bzw. vortragen kann, jede Silbe sorgfältig und betont aussprechend).

### 2.8.5.2 Beispiele von kompositorisch beachteten Synalöphen?

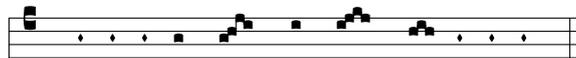
Eine Übertragung dieser Praxis auf den Choral wäre damit selbstverständlich. Unwahrscheinlich ist eine solche Annahme nicht. Wenn dennoch, wie Pfisterer allerdings ohne die zu einer solchen Feststellung unabdingbare Gegenprobe formuliert, *häufig* — hier wäre eine Statistik wohl unabdingbar — sozusagen ein kleiner Ausschnitt aus der sprachklanglichen Konvention, nämlich die Hiatvermeidung zwischen gleichlautenden oder überhaupt von silbenschließenden und direkt folgenden silbeneröffnenden Vokalen, auch im Choral eine Entsprechung findet, ist dies bei der eindeutigen sonstigen Abstinenz bemerkenswert: Gab es aussprachemäßig Synalöphen, die so zwingend erschienen, daß man sich zu einer orthographischen Vertonung in solchen Fällen einfach nicht imstande sah, daß in den Fällen von Hiaten zwischen gleichen Vokalen eben eine orthographische Silbenanzahl unmöglich erschien, *concilii* nicht als *concili* zu lesen bzw. auszusprechen also unmöglich erschien, sogar für „ablesende“ Sänger bzw. Rezitatoren.

Auf ein hübsches Beispiel weist das *Graduale Triplex* im ersten Lied des Graduale ausdrücklich hin, wenn da die Wortfolge *etenim unīveris, qui Te exspectant* durch Hyphen gekennzeichnet wird, was der Überlieferung in St. Gallen entspricht:



et- e nim u- ni- ver- si- quiTeex- spe- ctant

Natürlich könnte man die Neumenfolgen *punctum + torculus* zunächst als ursprünglich für zwei Silben gedacht interpretieren, die Vertonung der nächsten Silbe aber ebenfalls mit *punctum + torculus* zeigt, daß eine solche Interpretation nicht korrekt sein müßte (ausgeschlossen ist aber nicht, daß hier eine sekundäre Verschmelzung notiert worden ist; ob *Chartres* hier ebenfalls zusammenfaßt, ist jedenfalls nicht sofort zu sehen): Und die sich tonräumlich wie in jeweiligen Abstand dynamisch beschleunigenden komplexen Neumenfolgen, sozusagen aus der Rezitation heraus, machen einen Vergleich der betreffenden, synalöphisch vertonenden Komplexneume mit den anderen, vergleichbaren notwendig. Daraus folgt auch ein Vergleich mit der Bewegung auf *unīversi*. Daß hier wirklich eine Synalöphe vertont wird, zeigt schließlich die Metzzer Fassung, die orthographisch vertont, also zwei Silben — aber nicht, wie zu erwarten, die Neume *punctum + torculus* entsprechend zerlegt, sondern nach dieser Neume ein *punctum* hinzufügt, das offensichtlich *Te exspectant* vertonen soll; man wird die Tonhöhe wohl als *b/h* ergänzen können:



qui Te ex- spe- ctant

Diese Art der Orthographisierung, also der Vertonung nicht als Synalöphe, sondern nach der geschriebenen Silbenzahl, in Metz erscheint als sinnvolle Erweiterung, weil die jeweils zusammengehörigen Töne, bezeichnet durch (langes) *punctum* + (kurzer) *torculus*,

auch silbisch einheitlich bleiben. Die Orthographisierung geschieht also nicht zerlegend, divisiv, sondern additiv, durch Hinzufügung eines den Ablauf nicht störenden Tones. Die Entscheidung, ob St. Gallen hier die ursprüngliche, Metz eine redigierte Fassung überliefert, ist vom Beispiel aus nicht zu lösen (vgl. auch u. Anm. 441 auf Seite 918, als möglicher Hinweis darauf, daß hier sekundäre, aus grammatischer Bildung der Notatoren erfolgte bzw. erzeugte Synalöphen denkbar sind); AR liest eindeutig nicht synalöphisch, was nicht heißt, daß AR diese Art der Vertonung etwa nicht kennen würde, mit Sicherheit heißt dies aber, daß eine synalöphische Vertonung nicht als triviale Gegebenheit der liturgischen Vertonung der Zeit angesehen werden kann. Die Frage müßte also vor schnellen Schlüssen lauten: Ist es denkbar, daß in St. Gallen selbständig eine nicht orthographische, sondern synalöphische Aussprache oder auch von gelehrter Grammatikkenntnis her gelegentlich dominant geworden sein kann. Ist es also denkbar, daß ein Tradition schaffender Notator/Cantor eben gelegentlich von seiner Aussprache so beeinflusst wurde, daß er die Orthographie nicht als Grundlage der Vertonung ansehen konnte — die Frage ist deshalb nicht trivial, weil in der gleichen Tradition, wenn auch in einer anderen Hs., im Graduale *Universi qui Te expectant* eindeutig, in Metz wie in St. Gallen, orthographisch und also nicht synalöphisch vertont wird — solche Gegenbeispiele sind methodisch notwendig zu beachten (genau wie im zugehörigen Offertorium *Ad Te Domine*, das auch in AR geradezu dezidiert keine Synalöphe vertont; erst Greg, dann AR):

qui Te ex- pe- ctant,

qui Te ex- pe- ctant

Hier wäre wenigstens für Greg eine *Synalöphe* leicht notierbar gewesen. Übrigens liegt auch hier ein nettes Beispiel vor, um die Frage nach der Priorität einer der Fassungen konkret zu diskutieren: Stellt AR eine Auszierung von Greg dar, oder ist Greg eine ästhetisch naheliegende Verkürzung auf die wesentlichen Bewegungen — angesichts der Trillerfigur auf *Te* liegt die letzte Interpretation durchaus nahe; man kann natürlich auch folgern, daß AR hier den Angesprochenen hätte ornamental hervorheben wollen — wenn man der semantischen Deutungsschule des Chorals anhängt. Bemerkenswert ist einzig die silbisch verschiedene Verteilung des charakteristischen Schritts nach unten: Greg schließt diesen betont in tiefer Lage beginnenden Abschnitt — der einzige mit dieser Eigenschaft im Chorstück — auch betont auf tiefem Ton, AR geht sozusagen tonal vor, wenn es den Schluß auf der Tonika bildet. Daraus jedoch schließen zu wollen, daß Greg die ursprüngliche Fassung sein bzw. diese Urfassung näher repräsentieren würde als AR, würde die Möglichkeit übersehen, daß AR schon mit Übernahme der Notation von Greg mit Sicherheit auch Teile der tonalen Theorie übernommen haben kann, ja höchstwahrscheinlich

übernommen hat. Entsprechende spätere, eigenständige Veränderungen in AR sind wohl nicht einfach auszuschließen, nur weil man unbedingt in Greg die Urform, vielleicht ja sogar aus Gregors Zeit sehen will.

So naheliegend es scheint, die Vertonung einer Synalöphe als ursprünglich anzusehen, zumal von Rom aus, gefragt werden muß dennoch, ob man auch in St. Gallen eine entsprechende Aussprache voraussetzen kann oder muß, oder ob St. Gallen etwa auch durchweg so orthographisch gebildet gewesen sein könnte, daß entsprechende Zeugnisse von vertonten/beachteten bzw. notierten Synalöphen unmöglich in St. Gallen selbst entstanden denkbar sind. Waren die Notatoren/Cantoren allemannische Muttersprachler, die allesamt Latein orthographisch vortrugen, sorgfältig alle Silben wiedergebend, oder hat man, italienisch oder auch metrisch geschult, wo Synalöphen schließlich unabdingbar sind, allerdings alle Arten, nicht nur Hiatvermeidung bei gleichen Vokalen, auch Synalöphen gesprochen<sup>265</sup>. Dann wäre eine gelegentliche Abirrung vom Pfad der Orthographie, der geschriebenen Silbenzahl nicht undenkbar. Daß hier eine sichere Antwort a priori möglich sei, wird man höchstens bei einer Vorliebe zur Verabsolutierung von Vorurteilen glauben.

Wie das Beispiel des Int. *Puer natus est* auf *magni consilii Angelus* zeigt, ist aus der Melodie allerdings nicht immer ganz leicht und eindeutig zu erkennen, ob hier wirklich eine entsprechende Synalöphe vertont worden bzw. gemeint ist:



Das Gradualbuch gibt Versionen<sup>266</sup> wieder, die das letzte *i* orthographisch korrekt mit einer eigenen Note versehen (Einzelton auf gleicher Tonhöhe wie der Schluß der vorausgehenden *flexa*), also die Figur *bistropa* + (*lange*) *flexa* als silbisch einheitliches elementares

<sup>265</sup>Die Formulierung im *Pater noster*, *nie neléitest Du unsih in ursûoch*, jedenfalls, Glossen und Notker, lassen keine Synalöphe erkennen; auch im *Credo* wird orthographisch geschrieben, *Sképhen himeles unde érdo*, allerdings fällt im Alemannischen der Schlußvokal aus: *ain schepfer himels unt erden ...* Dies sei hier aber nur der Klärung des Umfangs der Frage angemerkt (jetzt am leichtesten zugänglich in W. Wunderlich, *St. Gallen, Geschichte einer literarischen Kultur*, St. Gallen, 1999, S. 10 f. und S. 14 f.).

<sup>266</sup>Der Tonar von Montpellier kennt ebenfalls zu Anfang den diminutiv liqueszentifizierten *torculus* (auf *magni*) und trennt die Neumen etwas anders:



Die Silbe *consilii* ist also ebenfalls abgesetzt; ihr Ton wird aber nicht durch die Bewegung auf der vorangehenden Silbe „vorbereitet“, was keine seltene Variante ist — ob man solche „Antizipation“ als wesentlich ansehen kann, erscheint zumindest diskussionswürdig.

melodisches Ereignis ansehen. Natürlich könnte man auch mit einer anderen Verteilung orthographisch korrekt vertonen; die Vermutung, daß hier aber eine wirkliche Reaktion auf diese besondere Art der Synalöphe vorliegt, ist aber wahrscheinlich, weshalb aber dann doch wieder auffällt, daß wenigstens die St. Galler Überlieferung des Grad. *Exiit sermo* keine Synalöphe kennt, obwohl der Text immerhin in fünf der *Sextuplex*-Hss. überliefert wird — warum *obwohl*? Man könnte ja aufgrund der angesprochenen These der Entstehung solcher, auch nicht gerade sehr *häufiger* Reaktionen der Melodik, genauer der Relation von elementaren musikalischen *neumae* zu sprachlichen *syllabae* annehmen wollen, daß es sich hier um ursprünglich Römische Usancen handelt, die zunächst brav in die Fränkische Version übernommen wurden. Aber, warum dann so selten? Warum soll der Zwang der Aussprache bei Hiaten gleicher Vokale zur Synalöphe nur gelegentlich, nicht aber durchweg aufgetreten sein? Eine Statistik scheint nicht ganz überflüssig zu sein, ehe man tiefere Folgerungen ziehen kann<sup>267</sup>.

Damit wird eine weitere Möglichkeit angesprochen: Die nämlich, daß hier, auch wenn dies Pfisterer nicht möchte, eine Fränkische Redaktion vorliegt, denn daß die Neumenschrift aus Rom übernommen worden sei, dies scheint nicht einmal Pfisterer behaupten zu wollen. Daraus aber ergibt sich zwangsläufig, daß der Choral im Frankenreich bzw. seinen Überresten spätestens bei der vollständigen Neumierung einer gewissen redaktionellen Arbeit unterworfen worden sein muß: Auch Pfisterer wird kaum von der Möglichkeit einer identischen Umsetzung von Gehörten/mündlich Überlieferten in eine neuartige Schrift ausgehen wollen. Dies zu bemerken kommt denn auch Pfisterer nicht umhin, wenn er feststellt, daß die späteren Hss. meist orthographisch korrekt vertonen, d. h. musikalische *neumae* in gleicher Zahl wie geschriebene Silben bereitstellen.

Ist es angesichts der vorauszusetzenden Praxis von Synalöphen<sup>268</sup>, die in der Zeit der Komposition des Chorals mit Sicherheit weitergingen als zur Zeit von Horaz, eigentlich schon nicht ganz leicht zu verstehen, daß im Choral offenbar nur die Hiata zwischen

<sup>267</sup>Vielleicht gibt es musikalische Gründe dafür, daß eine silbische Trennung nicht gewollt war, wie z. B. im Off. *Benedicite* im 3. V., in dem *consiliis* in beiden Fassungen nicht synalöphisch gesungen wurde; auch im Off. *Confirma hoc* wird man bei der Suche nach einer synalöphischen Vertonung von *eclesiis* im 3. Vers enttäuscht. Im Off. *Sperent* findet man im 1. Vers die Form *periiit* eindeutig orthographisch notiert, was in AR dadurch „erleichtert“ wird, daß da *periet* begegnet. Fragen könnte man auch, warum *Isaac*, z. B. im Off. *Precatus est Moyses* ebenfalls nicht synalöphisch vertont wird, so groß dürften die Hebräischkenntnisse der Zeit auch nicht gewesen sein; bei *Aaron* allerdings, im 2. *versus* des gleichen Off. wird man eine Synalöphe annehmen dürfen, wenn über *Aaron* eine *bivirga* erscheint, AR vertont beidemal die betreffende Silbe synalöphisch, sogar mit der gleichen Floskel — allein diese „Diskrepanzen“ dürften klarmachen, wie notwendig eine statistische Aufstellung aller Fälle, und zwar in Bezug auf beide Fassungen ist.

<sup>268</sup>Und es ist nicht verständlich, warum Pfisterer nicht diesen grammatisch für die gemeinte Erscheinung anzuwendenden Terminus verwendet, sondern statt dessen *contractio* verwendet, die wieder die in der Orthographie erscheinende Hiataufhebung meint — von metrischen Unterschieden kann hier natürlich abgesehen werden.

gleichen Vokalen aufgehoben erscheinen, nicht aber die gesamte Fülle an entsprechenden Aussprachekonventionen, wie sie die Dichtung kennt, so ist die Unregelmäßigkeit des Auftretens von eben dieser „Auswahl“<sup>269</sup> aus der Menge von Synalöphen noch weniger verständlich<sup>270</sup>: Warum werden nicht alle aufeinandertreffenden Folgen *i-i*, *a-a*, *e-e*, *u-u* etc. auch entsprechend hiatlos vertont?

Klar ist die Situation im Fall des von Pfisterer, *ib.*, S. 198 f., zitierten Falls aus dem Tractus *Deus, Deus meus*, in der bereits erwähnten Formel, s. o., 2.8.2 auf Seite 575, wenn im 8. Vers der Text *locuti sunt labiis* (die bei Johner als *Zäsur* bezeichnet wird, *Wort und Ton ...*, S. 216 ff.) mit der Pänultima-Version der Formel vertont wird; damit ist klar, daß der ursprüngliche Adaptor der Formel *labiis* vertont hat. Ein kompositorisch ästhetischer Grund muß ausscheiden, denn die Antepänultima-Version der Formel ist gleichberechtigt<sup>271</sup>, so daß eine Entscheidung aus gestaltästhetischen Gründen ausgeschlossen werden muß.

Damit ergibt sich, daß die älteren Hss. eine hier geübte ältere Praxis wiedergeben, auch wenn damit ein Widerspruch zur grammatisch korrekten Orthographie vorliegt. Die Version der Formel ist eindeutig — AR übrigens vertont orthographisch korrekt zwei Silben, was bei Anwendung von Pfisterers Vorstellung eine Abhängigkeit der Version AR von späten Repräsentanten von Greg bedeuten müßte? Natürlich kann das nicht gefolgert werden, allein schon wegen der späten Überlieferung von AR ist nicht zu erkennen, wie

<sup>269</sup>Folgen wie *pingue* lassen sich mit konsonantischem *u/v* lesen wie in AR im Grad. *Memor sit* zu Ende des Chorstücks.

<sup>270</sup>Und daß man nicht von einer rein melodischen Erscheinung sprechen kann, ergibt sich klar daraus, daß textliche Gegebenheiten sozusagen Voraussetzung für die entsprechende Erscheinung sind; und diese Erscheinung ist genuin sprachlicher Art — was den Komponisten oder Adaptor betrifft, muß er entscheiden, wieviele silbische Einheiten der Text zur Verfügung stellt, wieviele solche Einheiten also durch die entsprechenden musikalischen Elementarereignisse zu vertonen sind; ein reines „Rechenexempel“, bzw. im Falle „nur“ einer Notation der Entscheidung der Verteilung der Zeichen auf die Silben.

<sup>271</sup>Pfisterer, *ib.*, S. 199, kommentiert diesen klaren Fall in einer Weise, die erkennen läßt, daß ihm die sprachklangliche Grundlage der Synalöphe offenbar nicht ganz geläufig ist: *In diesem Fall ist deutlich, dass es sich nicht nur um eine unhörbare, aber vielleicht vorhandene Silbengrenze handelt, sondern dass die kontrahierten Silben als eine Silbe behandelt werden. Nicht zu beantworten ist allerdings die Frage, ob dies durch die Absicht eines Komponisten oder eine am Erklängen orientierte Überlieferung in die Melodie hineingekommen ist.* Daß in der Praxis der Synalöphe aus zwei Silben nur noch eine „wird“, dürfte beim Lesen lateinischer Metrik leicht erkennbar sein. Die etwas seltsamen Erörterungen über *Silbengrenzen* sind nicht nur durch den klaren Bezug zum Hiat als merkwürdige Formulierung zu bewerten. Klar ist aber auch, daß hier keine *Absicht eines Komponisten* in die *Melodie* gekommen sein kann, denn die Anwendung der Formel ist hier eindeutig: Der Adaptor vertont hier nur eine einzige Silbe. Daß dies in späterer Zeit orthographisch verbessert wird, das war zu erwarten, insbesondere in Hinblick auf den Lateinunterricht im Norden.

AR zur Zeit der Niederschrift von St. Gallen 359 geklungen haben könnte.

Das Problem der kompositorischen oder eher adaptorischen Bedeutung von Synalöphen wird deshalb nicht leichter lösbar, daß z. B. im Tract. *Qui habitat* im 8. Vers *viis* klar nicht synalöphisch gesetzt wird (wogegen AR hier synalöphisch vertont<sup>272</sup>, wie

272

AR

Greg

in om- ni- bus vi- is tu- is

Im Int. *Reminiscere* findet man die Wendung *angustiis*, die in AR und St. Gallen synalöphisch, in Metz aber orthographisch vertont wird, und zwar durch Zusatz eines Tones; eine Version, die auch *Chartres* kennt. Auch hieraus kann man also nicht erschließen, daß bzw. ob Greg, wenigstens in der Überlieferung von Synalöphen in der Neumenverteilung u. ä. eine ältere Fassung wiedergeben müsse als AR, obwohl diese Annahme natürlich naheliegt, ohne auch nur irgendein Licht auf eine genetische Relation beider Fassungen werfen zu können: AR ist viel „zu“ spät überliefert, als daß man annehmen könnte, daß in der Überlieferungszeit nicht, wenigstens an einigen Stellen, „Orthographisierungen“ solcher silbischen Situationen sekundär in Relation zur eigenen Geschichte durchgeführt worden sein könnte; ganz so einfach ist die Relationsbestimmung nicht durchzuführen.

... *qui in* des Int. *Laetare* wird in beiden Fassungen orthographisch, nicht synalöphisch vertont (was im Int. *Lex Domini inreprehensibilis* wegen des Intonationsendes verständlich ist; vgl. im Int. *Respice* auf ... *Domine et ...*). Im Int. *Respice* findet man in beiden Fassungen eine Synalöphe auf *anime meae*, was auch für den Int. *Esto mihi* auf *refugii* gilt — es scheint eine gewisse Verbindung zu Schlußbildungen zu bestehen, allerdings singt AR genau diese Stelle „bereits“ initial, eines der vielen Beispiele für Nichtachtung der Syntax nur in AR (die Melodien sind nicht parallel):

AR

Greg

re- fu- gii

Unterhaltsam ist in diesem Zusammenhang die Nichtsynalöphe von *imperii* in AR im Int. *In excelso throno*, dem in Greg ein *imperium* entspricht (mit einer weiteren Textverschiedenheit). Im Grad. *Speciosus* begegnet wieder in beiden Fassungen auf *labiis* die erwartete Synalöphe, die des Melismas wegen leicht aufzuheben bzw. zu „orthographisieren“ war.

auch im Tract. *Eripe* das Wort *labiis* deutlich orthographisch vertont ist — von einer Verbindlichkeit, selbst im gleichen Wort, kann also nicht gesprochen werden, was ersichtlich die Problematik des einen, eindeutigen Falles im Tract. *Deus, Deus meus* nicht erleichtert. Auch AR gibt hier keine klare Auskunft, weil die Formel, die hier an drei Beispielen angeführt wird, in Greg eindeutig, auch hinsichtlich ihrer Anwendung auf Pänultimabetonungen (durchgehend, in Greg, im zitierten Tract. *Deus, Deus meus*, bis auf die eine Stelle *hominum*) bzw. Antepänultimabetonungen, in AR dagegen weniger klar auftritt. Klar ist nur, daß AR *labiis* hier getrennt vertont; unklar aber ist, warum AR hier den *climacus GFED* auf die Schlußsilbe bezieht, obwohl diese Neume sonst die erste Silbe des folgenden Satzteils vertont — AR ist hier nicht eindeutig, vielleicht ein Zeugnis dafür, daß erst Greg die Formeln formal festgelegt hat (Tract. *Deus, Deus meus*, 8. Vers)?

The image shows two musical examples comparing AR and Greg. The first example shows the words 'bi-is' and 'et mo-ve-runt'. The AR staff has a neume for 'bi-' followed by a gap and then a neume for 'is'. The Greg staff has a continuous neume for 'lo-cu-ti sunt la-biis et mo-ve-runt'. The second example shows the word 'ca-put'. The AR staff has a neume for 'ca-' followed by a gap and then a neume for 'put'. The Greg staff has a continuous neume for 'ca-put'.

Die einzige Parallele mit Antepänultimabetonung in diesem Tractus findet sich im 8. Vers, also im Vers vor der zuerst zitierten Stelle:

The image shows musical notation for the words 'opprob-ri-um ho-mi-num et ab-ie-cti-'. The AR staff has a neume for 'opprob-ri-um' followed by a gap and then a neume for 'ho-mi-num et ab-ie-cti-'. The Greg staff has a continuous neume for 'opprob-ri-um ho-mi-num et ab-ie-cti-'.

Schließen kann man aus diesen Beispielen, angesichts der relativen Seltenheit der entsprechenden Situation allerdings nicht zwingend, daß die Synalöphe ursprünglich war, und beide Fassungen nicht immer übereinstimmend Rudimente dieser Ursprünglichkeit aufweisen.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melodic line with square notes and stems. The words 'o ple- bis.' are written below the Greg staff. The AR staff shows a more complex, multi-note melody for each syllable, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody.

Schließlich sei aus dem 3. Versus die Stelle zitiert, in der auch AR eine zweisilbige, betonungsmäßig nicht eindeutige Wortfolge mit der Formel vertont (natürlich müßte dieser Vergleich durch alle Tractus durchgeführt werden, hier soll nur auf die Probleme aufmerksam gemacht werden):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melodic line with square notes and stems. The words 'et non ad ab' are written below the Greg staff. The AR staff shows a more complex, multi-note melody for each syllable, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody. The word 'ab' is written above the Greg staff, indicating a melisma.

Dem entspricht in AR und Greg *unicornuorum*. Bei *verba* im zweiten Vers kennt dagegen nur Greg die Formel, ein typischer Fall für sekundäre *Parallelstellenangleichung*? Vielleicht sollte man auf ein solches „Argument“ vor ausreichender Statistik verzichten.

Von größerem Interesse ist der Vergleich, der als wesentlichen Unterschied die jeweilige Schlußbildung erkennen läßt, davor ist bemerkenswert, daß nur AR den Höchstton *a* in der diskutierten Formel kennt, wogegen Greg diesen Höchstton nur an anderen Stellen auftreten läßt. Die Formel, die durchgehend in Schlußteilen des jeweiligen *versus* auftritt, also in der zweiten Hälfte, könnte also in Greg tonräumlich bewußt „reduziert“ worden sein, um den Effekt der höheren Lage der jeweils vorausgehenden Teile wirksamer sein zu lassen. Von Interesse ist auch, denn hier liegt der einzige wesentliche Unterschied, daß Greg auf das wenig markante „Triller“-melisma auf *moverunt* „verzichtet“, wogegen AR auf das durch seinen tiefen Abstieg viel aufregendere Schlußmelisma von Greg „verzichtet“. Auch die diatonische Ausfüllung des Abstands zwischen *et* und *moverunt* in AR gegenüber dem Quintsprung in Greg kann nicht gerade als Verbesserung der Wirkung angesehen werden; daß Greg danach auf ein nochmaliges Erreichen des Hochtens *G* verzichtet, weist auch nicht gerade darauf, daß die tonräumliche Gesamtdisposition in Greg nicht auf die angesprochene Wirkung einer dezidierten Tieflage des jeweils 2. Teils des betreffenden Versus angelegt worden sei. Wenn AR darauf „verzichtet“, wird man nicht notwendig auf die Hypothese gelenkt, daß Greg die direkte Vorlage von AR gewesen sein müsse, womit sich viele andere Beobachtungen gleicher Art bzw. Folge bestätigen lassen.

Gegenbeispiele für diese klare einsilbige Vertonung zweier aufeinandertreffender *ii* gibt

es genug; im Int. *Prope es* begegnet *testimoniis* korrekt zweisilbig, die *fili* im Vers des Grad. *Constitues* sind dies ebenfalls; wie zu erwarten, findet man in ausreichendem Maße *labiis* mit zwei Silben, wie in der Comm. *Diffusa est*, rezitativisch, so daß hier kein Zweifel bestehen kann. Im All. *Diffusa est* wird *in labiis* orthographisch korrekt vertont, was auch für *Unam petii* im so beginnenden Graduale gilt; im Grad. *Esto mihi* hofft man vergebens auf Beachtung der Synalöphe auf *refugii*, was man in der Comm. *Lutum fecit* mit *et abii* ebenfalls tun muß. Überhaupt scheinen die Gradualia des 5. Tons eine besondere Aversion gegen die Synalöphe zu haben, wenn im Grad. *Misit Dominus* den *filiis hominum* auch nicht die Ehre einer Synalöphe zuteil wird, was man dann aber doch endlich einmal im bereits oben erwähnten Int. *Esto mihi*, s. Anm. 272 auf Seite 651 auf *refugii, ut* erfährt, wo man allerdings auf der letzten Silbe, *refugii*, immerhin ein Melisma findet, wodurch das orthographische Skandalon vielleicht leichter ertragbar wurde: Auch wenn man die Schlußbildung des Gradualbuchs, Wiederholung des letzten Tons nach der *clivis*, zur gesonderten und einheitlichen Feststellung der Schlußsilbe *refugii* auf der Ebene musikalischer Teilbildungen für sinnvoll halten wird, was hier AR auch nicht tut, wenn es offensichtlich ebenfalls die Synalöphe vertont<sup>273</sup>, so könnte das Melisma eine gewisse Unklarheit darüber entstehen lassen, ob hier wirklich gegen die korrekte Orthographie vertont worden sein muß<sup>274</sup>.

<sup>273</sup>Konsistent in Relation zur Vertonung der betreffenden Synalöphen in Greg ist AR also auch nicht, mal werden sie „übernommen“, mal nicht. Was man dazu sagen soll? Zumindest, daß man das Phänomen nicht einfach ohne Beachtung der beiden Versionen des Chorals bewerten sollte.

<sup>274</sup>**Stammt das Initium des Int. *Si iniquitates* aus einer Synalöphe?** Leider gibt Pfisterer für sein Beispiel 3, *ib.*, S. 199 f., kein Beispiel dafür an, wie die Folge (in der man nach Pfisterer wohl die *steile* „Betonungs“folge *iniquitates* lesen müßte):



Si in- i- qui- ta- tes

in bestimmten Hss. wirklich so eindeutig als einsilbiges melodisches Ereignis notiert worden sein könnte, daß hier jeder Zweifel über eine einfache Schreibunklarheit mit absoluter Sicherheit aufgehoben werden kann, schließlich weist die Notation von Laon (gemeint ist immer die Vorlage der Neumen im *Graduale Triplex*) auf *Si* einen langen Ton, eine *longa* auf, wogegen die *flexa* auf *Si iniquitates* als *kurz* bezeichnet ist, was der Angabe der St. Gallischen Quelle genau entspricht, die hier die *clivis* als *pressus* notiert, der kaum allein am Anfang stehen kann (vgl. etwa die Relation des St. Gallischen *pressus* zur Metzger Notation z. B. im Off. *Vir erat* auf *ut tentatret*, wo auch *petiit* sich keiner Synalöphe erfreuen kann, was auch für AR gilt), und zwar mit dem *Romanus* Buchstaben *c* versehen (das beistehende *s* verweist wahrscheinlich auf die Folge). Damit ist klar, daß diese älteren Hss. nicht den geringsten Anlaß zu einer Synalöphe gesehen haben. Auch AR kennt hier keinen Grund zu einer synalöphischen Vertonung, wenn da eine, wenn auch nicht häufige Initialformel verwandt wird; die Identität zum Int. *Prope esto* macht in AR jeden Verdacht auf Synalöphe zunichte (eine Ableitung einer aus der anderen Fassung dürfte

hier nicht ganz leicht fallen — wenn man schon die Lösung zu haben behauptet, müßte man alle entsprechenden Verschiedenheiten erklären können, oder man hat eben kein Konzept, sondern nur vereinzelte, kontextfreie und daher nicht notwendig korrekte Beobachtungen):



Si in- i-qui-ta-tes

Zu beachten wäre hier auch, daß Tonrepetitionen nicht gerade geeignet erscheinen, einen Silbenausfall zu vertonen; auch hier ist die Erinnerung an den Terminus der *Quasisilbe* oder überhaupt des silbischen Elements nicht ganz unnütz: Man kann z. B. durch eine *bivirga* (nicht notwendig durch einen *strophicus*) auch zwei silbische Einheiten meinen, eben im Sinne eines Melismas aus Tonrepetition. Und damit ist zu fragen, ob die von Pfisterer als *ungeschickte Auflösungen einer kontrahierten Schreibung* bezeichnete Vermehrung der Tonrepetition in bestimmten Hss. nicht eine so gemeinte melodische Intensivierung der Dauer des Anfangs sein kann. Beachtet man, daß auch AR den Anfang dieses Int. dezidiert zweisilbig vertont, so wird die Frage berechtigt, ob eine Synalöphe gerade am Anfang, wo man eine gewisse Anfangsdehnung kaum für ästhetisch sinnwidrig halten kann, überhaupt je in Betracht gezogen worden sein kann: Es ist sehr gut denkbar, daß hier durchgehend die Notwendigkeit einer Art Dehnung durch Bereitstellung von silbischen Trägern bestanden hat.

Wie auch Pfisterer dankenswerter Weise bemerkt, handelt es sich, wie an der Stelle zu erwarten, um eine initiale Formel, deren Funktionieren (mit diminutiver Liqueszenz) man etwa im Int. *In nomine Domini* findet:



In no-mi-ne Do-mi-ni

erkennen kann. Setzt man, Pfisterers These folgend den zitierten Int. *Si iniquitates* mit Synalöphe, müßte die entsprechende Form so aussehen:



Siin- i-qui-ta-tes

Man darf man wohl erwarten, daß die Adaptoren die Formel, die sonst ohne „Vorton“ auftritt, kennen und sie korrekt anwenden können, dies aber würde zu der folgenden Form führen:



Si in- i-qui-ta-tes

Man wird also annehmen dürfen, daß der lange „Vorton“ der Hs. Laon ursprünglich sein dürfte

Die zitierten Wendungen sind als Schlußwendungen nicht etwa so außergewöhnlich, daß man die spätere „Orthographisierung“ der Melodie als vornehmlich aus melodischen Gründen entstanden annehmen müßte: Man kann nur folgern, daß der Adaptor oder Komponist, bzw. natürlich auch der Übermittler an der entsprechenden Stelle nur eine Silbe als Vorlage für die Komposition/Adaption gesehen hat. Dies entspricht vollständig der Praxis der Synalöphe. Als Problem bleibt also die Diskrepanz in der Behandlung der be-

---

und nicht aus einer Orthographisierung einer hypothetisch vorauszusetzenden Synalöphe stammen kann. Die deutliche Absetzung des ersten Wortes als eine sonst nicht gewöhnliche Form der betreffenden initialen Formel wird man also als bewußt komponierte Abweichung ansehen müssen, als eine Heraushebung des Anfangswortes und damit eine bewußt auch rhythmisch andere Gestaltung des Initiums, nämlich durch Beginn mit langem Ton, wogegen die Formel sonst mit einer — charakteristischer Weise oft genug so durch Buchstaben angezeigten — kurzen *clivis* beginnt. Schließlich bleibt in jedem Fall wohl eine bewußte musikalische Formung, die man begründen muß. Und daß dies ohne jeden Bezug auf angebliche Synalöphe in Tonwiederholung getan werden kann, wurde zu zeigen versucht. Offenbar hat Pfisterer nicht ausreichend beachtet, wieviele Fälle eigentlich zu erwartender Synalöphe, d. h. sprachklanglich unabdingbarer Hiatervermeidung in der Melodik eben nicht beachtet werden, und zwar in den ältesten neumierten Hss.: Es muß nicht für jeden aus dem Text abzuleitenden Fall der Hiatervermeidung zwischen gleichen Vokalen eine Synalöphe bestanden haben bzw. noch faßbar sein. Auch Pfisterer wird nicht wissen, durch wieviele Orthographisierungen bereits mit der ersten vollständigen Neumierung Synalöphen solcher Art ausgemerzt worden sind, was auch für AR gilt.

Und daß bestimmte Regionen später wieder, gelegentlich, dem „Irrtum“ der Synalöphe erlegen sein könnten, daß ein Schreiber also *manuum* als *manum* gelesen hat, das liegt nahe, besonders eben für bestimmte Regionen, in denen die Lateinische Sprache nicht ganz entfernt von der Umgangssprache war.

Daß ein solches Beispiel — im Fall des Zutreffens von Pfisterers hier nicht akzeptierter „genetischer“ Vorstellung — von besonderem Interesse sein könnte, ergibt sich, wenn wirklich spätere Hss. hier die orthographisch unkorrekte sekundär Synalöphe hergestellt hätten. Die einzügige Schreibung von Tonwiederholungen erscheint hier als neumatistische Besonderheit, die einer eigenen Untersuchung wert wäre. Daß im gleichen Int. auf *quia apud Te* ebenfalls eine sprachklanglich zu erwartende Synalöphe nicht stattfindet, wenigstens nach Angabe des *Graduale Triplex* sollte man bei Betrachtung dieses Phänomens auch nicht einfach unbeachtet lassen. Auch AR trennt in beiden Fällen so eindeutig, daß an eine Synalöphe zumal zu Anfang gar nicht zu denken ist. Auch im von Pfisterer *ib.* ebenfalls als Beispiel einer Nichtsynalöphe angeführten Tract. *De profundis* auf den gleichen Textanfang des 2. Versus findet sich in AR nur die orthographisch korrekte Anzahl von *neumae*, was übrigens auch für die Folge *domine exaudi* gilt, deren Interpunktion im Gradualbuch vielleicht doch nicht der Komposition entsprechen muß. Gegenbeispiele lassen sich also doch so viele finden, daß die Qualifikation eines *häufigen* Auftretens der Synalöphe nicht ganz undifferenzierungswürdig erscheint. Unterhaltsam erscheint daher die Formulierung von Pfisterer, *ib.*, S. 200, *Seltsamerweise gibt es Stellen, an denen die Hss. einheitlich nicht kontrahieren*; angesichts der Fülle von Gegenbeispielen kann man hier nur *Aha!* sagen.

treffenden Silbenfolgen zunächst innerhalb einer einigermaßen homogenen Überlieferung, wie sie die vom *Graduale Triplex* zu erkennen gibt. Eine vergleichbare Diskrepanz findet sich auch im altrömischen Repertoire, aber auch zwischen den beiden Varianten des Chorals<sup>275</sup>; hinzu kommt, wie zu erwarten, die in Pfisterers Einzelbeispielen wenigstens angedeutete Unterschiedlichkeit in verschiedenen Hss. des Gregorianischen Repertoires. Hier liegt das eigentliche Problem der partiellen melodischen Beachtung der Synalöphe der klingenden Sprache.

Das Problem ist deshalb bemerkenswert, weil man hier nicht auf rein musikalische Entscheidungen verweisen kann, wie z. B. bei der Adaption von Formeln, wo eben doch auch gewisse Variationsmöglichkeiten bestehen. Hier ist die Aussprache betroffen, die offenbar eine Wortform wie *concilii* als *concili* aussprach — aber nicht immer — (auf die Frage der Quantitäten kommt es hier nicht an; erst recht nicht auf stabreimende Akzentfolgen). Natürlich kann man vermuten und vielleicht auch näher belegen, daß die Karolingische Bildungsrenaissance auch orthographische Aussprache gelehrt und vielleicht auch verbindlich gemacht hat. Die sowohl in einer Überlieferungstradition als auch in verschiedenen Traditionen des Gregorianischen Chorals, aber auch des altrömischen, wie zwischen beiden hinsichtlich der Beachtung der Synalöphe zu beobachtende Inkonsistenz ist weder durch Voraussetzung einer verbindlich synalöphischen noch einer immer orthographischen Aussprache<sup>276</sup> zu erklären. Eine Erklärungsmöglichkeit wäre die Annahme verschiedener Redaktionen während der Rezeption und der anschließenden Verschriftlichung. Daß sich am Ende die orthographisch korrekte Silbenzahl als Vorlage der elementaren Gliederung der Melodie in silbische Einheiten durchsetzt, ist ein klarer Hinweis auf eine Literarisierung der Bildung, eine vollständige Entfernung von jeder sprachklanglichen „Unkorrektheit“; zu fragen wäre dann aber, wann setzt dieser Prozeß ein, wenn er wie zu erkennen, nicht sofort mit der Verschriftlichung durchgeführt wird.

Im Off. *Benedictus es* aber findet man auf *in labiis meis* keine Synalöphe, wogegen AR ein einheitliches Melisma notiert, also die Synalöphe zu vertonen scheint; wieder einmal ein Graduale des fünften Tons, *Ad Dominum* kennt nur ein zweisilbiges *in labiis*, nämlich eine syllabische Tonrepetition, auch AR hat hier zwei Silben, die erste allerdings mit Melisma — sollten hier beide Versionen etwa Redaktionen einer älteren Fassung sein,

<sup>275</sup>Amüsant ist dies natürlich besonders, wenn AR in seinen nicht ganz seltenen textlichen Seltsamkeiten offensichtliche Synalöphen kennt, wie im Grad. *Tenuisti manum dexteram meam*, was AR als *Tenuisti manum dextere mee* liest, *mee* wohl als e i n e Silbe — klar ist nur, daß AR hier zur Synalöphe erst durch diese syntaktisch unsinnige Textentstellung gelangt ist, die entsprechende Praxis also melodisch noch produktiv war. War sie das auch im Norden, ist die naheliegende Frage.

Demgegenüber findet man etwa im Grad. *Memor sit* auf *sacrificii* zwar einen orthographischen Lapsus, die Schlußsilben sind aber orthographisch korrekt behandelt, was ebenfalls auf ein gewisses Durcheinander von orthographischer und synalöphischer Vertonung spricht.

<sup>276</sup>Damit soll hier terminologisch kurz eine Aussprache der Wörter entsprechend den geschriebenen Silben aufgerufen werden.

Korrekturen in Hinblick auf Vertonung der Orthographie?

Ganz unsinnig dürfte eine solche Frage wohl kaum sein, denn man könnte hier eine Hypothese ableiten, die die Seltsamkeit der Inkonsequenz zu beheben geeignet sein könnte: Die ursprüngliche Fassung hatte in einiger Regelmäßigkeit wenigstens die genannte Art kompositorischer Beachtung der sprachklanglichen Synalöphe, die notierten Fassungen korrigieren hier, einige Fälle, insbesondere natürlich bei eindeutigen Formeln, bleiben erhalten, denn, wie Pfisterer so treffend formuliert, *ib.*, S. 201, *Die angeführten Beispiele zeigen, dass hier ein Punkt vorliegt, an dem der Notator eine analytische Entscheidung vornehmen muss. Entweder muss er eine ungeteilte Tongruppe über zwei Textsilben schreiben — oder er muss die im Vortrag nicht oder undeutlich getrennten Silben in der Schrift trennen.* Abgesehen von der merkwürdigen Vorstellung über *undeutlich getrennte Silben* besteht natürlich noch eine weitere Möglichkeit, der Notator kann eine Note hinzufügen. In dem Moment, wo eine vollständige Neumierung stattfindet, da wird die Orthographie zwangsläufig dominant. Daß dies ursprünglich in Rom stattgefunden haben sollte, dies wäre schon eine begründungsbedürftige Voraussetzung. Daß ein Sänger keine entsprechende Entscheidung habe treffen müssen, daß also eine solche Entscheidung, eine Silbe „abzusetzen“ oder nicht, nicht auch der Sänger habe treffen müssen, d. h. daß nicht schon bei ihm der *Punkt vorgelegen* habe, synalöphisch oder nicht zu singen, d. h. die Silben auf die *neumae* zu verteilen, wäre eine offensichtlich abwegige Vorstellung; sie könnte ihren Ursprung in einer Unkenntnis der Wichtigkeit gerade der Silbenverteilung der musikalischen Elemente haben, also der Funktion der Silbengrenzen als Träger bzw. Entsprechung von musikalisch elementaren Formeinheiten (im Fall größerer Melismen muß man hier auf das Konzept der Quasisilbe zurückgreifen, daß auch die Gregorianischen Melismen aus deutlich voneinander unterscheidbaren *neumae* im Sinne Guidos bestehen, sieht man klar aus der Notation, die selbst ja auf das Konzept der silbischen Melodie zurückgeht, wenn auch vielleicht dem Urheber so eindrucksvoller Formulierungen nicht bekannt). Zwischen Notation und gesanglicher Ausführung in „vornotationaler“ Zeit muß gerade hinsichtlich der silbischen Neumenteilung keine grundsätzliche Unterscheidung angesetzt werden.

Wenn man Fälle wie *sana animam* (wo man auch einer Betonungssteilung auf *animam* begegnet, die die Dominanz der übergeordneten Ambitusdisposition zeigt), im Grad. *Ego dixi* findet, in denen keine Synalöphe stattfindet, so wird man nicht dem fünften Ton die Schuld geben können, sondern feststellen müssen, daß eben wie die Synalöphe auch die  $\chi\phi\alpha\sigma\iota\varsigma$  nicht durchweg beachtet wird, obwohl man in der Aussprache eine Hiatvermeidung postulieren kann — aber vielleicht waren hier die nordischen Saufgurgeln glücklich, einen der typischen Knacklaute, einen *spiritus asperrimus*, zwischen den beiden Wörtern anbringen zu können? Allerdings tut dies auch AR — vielleicht nur in der Notation, oder sollte das einer der „Beweise“ für eine Abstammung AR aus Greg sein? Letzteres ist aber der Unterschiedlichkeit der Melodieformen wegen ausgeschlossen.

Jedenfalls findet man, daß die größte Anzahl der möglichen, hinsichtlich der Lateinischen Aussprache zu erwartenden entsprechenden Situationen musikalisch nicht als Synalöphe vertont wird. Sogar wenigstens nach Pfisterer eigentlich *enklitische* Folgen werden

nicht adäquat vertont, wie im Fall des All. *In te Domine* auf *inclina ad me*, wo sogar zwei Einsilbler folgen. Bei *in voce exsultationis*, im Int. *Omnes gentes*, kennt ebenfalls keine der älteren Hss., die das *Graduale Triplex* anführt, eine  $\chi\rho\tilde{\alpha}\sigma\iota\varsigma$  (dies ist die Synalöphe zwischen zwei Wörtern, wie in *Alleluia amen*). Wenigstens eine Folge wie *in timore et exsultate ei* würde man doch wenigstens an einer Stelle synalöphisch vertont erwarten, nur findet sich in der Comm. *Servite Domino* keine Spur davon, der Komponist vertont die Orthographie, übrigens auch der der Melodie von AR, (klar ist, daß man bei *incisiones* und gleichvokalischen Hiaten nicht notwendig Synalöphen erwarten kann, solche Fälle also unberücksichtigt lassen kann<sup>277</sup>).

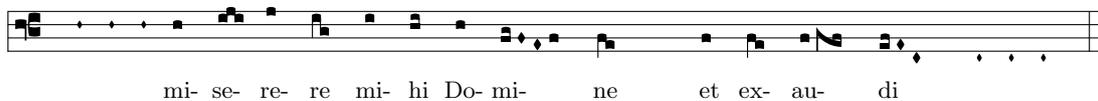
<sup>277</sup>**Synalöphen über Satzteilgrenzen?** Man wird daher auch Stellen wie in AR im Grad. *Fuit homo missus* im Vers auf *de lumine et* bei großen Schlußmelismen keine Verschmelzung der gleichen Vokale erwarten können, vgl. auch o. 187 auf Seite 524 oder das Off. *Sicut in holocausto*, wo man im zweiten Vers *timemus te et* findet, aber keine Synalöphe, und daher Pfisterers Beispiel 2, ib., S. 199, auf andere Weise deuten können, ja müssen: Hier ist ersichtlich die orthographisch korrekte Vertonung grundsätzlich notwendig, um die Melismen unterbringen zu können, und das heißt wieder, der syntaktischen Zuordnung der Melodieteile zu folgen — daß die syntaktische Struktur, eventuell vom Komponisten in besonderer Weise angelegt, wesentlicher Formfaktor ist, wurde bereits bemerkt (zahlreiche weitere Fälle findet man im *Offertoriale triplex*, zusammengestellt auf S. 153; eine „Dienstleistung“, die man zur Äußerung tiefer Neuerkenntnisse eigentlich systematisch nutzen sollte, denn hier findet man etwa im Off. *Benedicite gentes* im 2. und 3. Vers Beispiele für keine Synalöphe bei *adoret te et* oder *Venite et*; im Off. *Sperent* wird man auch auf *perit* mit *bistropa* und *clivis subbipunctata* nicht auf eine genuin gemeinte Synalöphe schließen können; daß nach *apostrophae* keine Neumentrennung stattfinden könne oder dürfe, wird hoffentlich niemand behaupten wollen; im Off. *Constitues eos* findet man klar keine Synalöphen auf *dico ego opera*, aber auch nicht auf *in labiis*, und erst recht nicht auf *progenie et generatione* (hier ist auch *Chartres* eindeutig orthographisch; im Off. *Oravi Deum* verzichten Metz wie St. Gallen auf eine Synalöphe auf *sanctuarium tuum* — immerhin könnte man da wegen einer verschiedenen Verteilung der Neumen in Metz und St. Gallen (*Chartres* hat eine *lacuna*) auf eine Orthographisierung deuten wollen: Metz schreibt *GbaaG G*, St. Gallen dagegen *Gba aG*, Metz hätte bei, hypothetischer, Orthographisierung einen Ton für die letzte Silbe hinzugefügt, St. Gallen dagegen nur zerlegt, „Ungregorianisch“ ist keine Version, wie z. B. das Off. *Super flumina* im 1. Vers auf *verba canticorum* zeigt.

Man könnte, wenn man alle Beispiele betrachtet, vielleicht sogar folgern, daß man auch etwas wie sekundäre Zusammenziehungen von eigentlich getrennten Neumen finden kann, daß also die Synalöphe nicht so sehr auf ein sprachklangliches Phänomen, sondern auf Schreibungsarten zurückgeführt werden könnte; die These müßte man jedenfalls erst einmal widerlegen, um dann tief gemeinte Aussagen machen zu können.

Greg — angesprochen sind hier immer die vom *Graduale Triplex* angeführten Belege — vertont hier wie zu erwarten ebenfalls keine Synalöphe (der Terminus darf hier erweitert verstanden werden), verteilt aber die Melismen anders, nämlich nicht auf der letzten, sondern der vorletzten Silbe, die letzte Silbe erhält syllabisch die Wiederholung des letzten Tons. Man könnte hier

Bemerkenswert wird es, wenn der gleiche Text in der gleichen Gattung in Hinblick auf die Synalöphe (als Möglichkeit) verschieden vertont wird, wie in AR im Grad. *A summo celo* im Vers auf *et opera manuum eius*: im Grad. *Im omnem terram* dagegen wird die Formel zweisilbig angewandt:

fragen, ob man darin ein für die Gregorianische, Fränkische Version charakteristische Redaktion erkennen soll, denn vergleichbar unterschiedliche Schlußbildungen sind nicht gerade selten. Fälle wie in *Igne me examinasti* allerdings, die weder in AR noch in Greg synalöphisch behandelt werden, kann man wohl nicht ohne weiteres durch Zäsur begründen (wie im Gradualbuch), hier wird man das Ausbleiben einer an sich möglichen  $\chi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$  vermuten können bzw. müssen. Ein typisches Beispiel für eine von vornherein wegen syntaktischer Gliederung nicht zu erwartende musikalische Realisierung einer Synalöphe findet man in der Comm. *Cum invocarem* auf *miserere mihi Domine, et exaudi orationem meam*. Sowohl die Metzger als auch die St. Galler/Einsiedler Überlieferung notiert hier auf *Domine*, also vor dem mit Recht gesetzten Komma, eine lange *clivis*, die zudem noch im Rahmen einer Wendung auftritt, die davor, auf *iustitiae meae* auf der Tonika begegnet, und ja auch sonst nicht gerade selten ist:



Die Parallelstelle — auf der Tonika! — wird in Metz mit Pressus notiert, es dürfte aber, wie St. Gallen zeigt, rhythmisch das Gleiche gemeint sein. Auch der Schluß von *exaudi* mit ausschließlich langen Tönen, sowohl in Metz, als auch in St. Gallen belegen, daß hier jeweils kadentielle Schlüsse gemeint sind, die Synalöphen von vornherein ausschließen müssen.

Von besonders großem Interesse ist es daher, wenn Pfisterer, *ib.*, S. 200, Anm. 588, ausgerechnet gerade diese Stelle als Beispiel für eine *aufgelöste Kontraktion* mit alleinstehendem *oriscus* anführt (es handelt sich also um das Neumenzeichen, das den ersten Bestandteil des *pes quassus* bildet); mit der Melodieführung, der Gliederung und den rhythmischen Angaben in den Quellen scheint diese Erkenntnis allerdings inkompatibel. Übrigens kennt auch AR an der entsprechenden Stelle natürlich keine Synalöphe; AR bindet aber *et* durch Liqueszenz an *exaudi*:



Die Gliederungsabsicht ist so eindeutig, und auch so korrekt, daß hier eine Verschmelzung nicht zu erwarten ist, wenn denn die syntaktische Strukturbeachtung für die Form der Choralmelodien wesentlich war — und das war sie, wie man in beiden Fassungen in der Comm. *Ego sum vitis* auf *manet in me, et ego* ebenso sehen bzw. hören kann wie in der Comm. *Gustate et*.

o- pe- ra                      ma- nu- um E-                      ius

o- pe- ra                      ma- nuumE-                      ius

Es ist schon etwas ärgerlich, daß AR die Formelhaftigkeit so leichtfertig durch variable Bildungen ersetzt — wenn man nämlich die anderen Versus zu diesem Melodietyp betrachtet<sup>278</sup>; man ist zur Erklärung dieses, ersichtlich überflüssigen Nebeneinanders vor allem auf die gegebene Melodievariante angewiesen. Und da muß man feststellen, daß vielleicht zwei verschiedene Adaptoren anzunehmen sind, von denen der eine orthographisch, der andere sozusagen nach dem Gehör textiert: *ma-* war fest gegeben, dasselbe gilt für *-ius*, so daß für die Anbringung der Formel auf die Silben nur innerhalb dieser Grenzen ein Problem bestand, das ersichtlich auf diese zwei Arten gelöst werden konnte — der eine Adaptor liest oder hört *manum*, wie es seiner normalen Aussprache genau entspricht, der andere liest den Text. Dies ist ein Zeichen dafür, daß der Druck der Aussprache gerade bei solchen Vokalfolgen in AR nicht einfach durch die Orthographie auszuschalten war, weshalb man das Gleiche wohl auch in Italienischer Tradition von Greg zum gleichen Text erwarten könnte.

**2.8.5.2.1 Ein besonderer Fall der Ausmerzung von Synalöphen in einer Formel** Dankenswerter Weise geht Pfisterer in seinem 4., dem 6. direkt vorangehenden Beispiel auf einige Varianten der an sich klar nicht synalöphischen Gregorianischen Überlieferung ein. Hier findet man auch einen klaren Melodietyp, so daß eine Orientierung über die gegebene adaptive Melodiegestalt möglich ist:

et o- pe- ra ma- nu- um E-                      ius

Diese Melodie begegnet aber auch in der Form (in St. Gallen herrscht die erste Form, allerdings offensichtlich wie in *Chartres* als ... *c c cd d chG* ...):

<sup>278</sup>Was doch eigentlich in einem gewissen Gegensatz zur Behauptung zu stehen scheint, daß der Übergang von individuellen Melodien zum Melodietyp charakteristisch sei für den musikhistorisch angeblich, wenn auch nicht für Verf., so natürlichen Übergang von Greg zu AR. Die Formeln, wenn es sich um Formeln handelt, sind dann oft in Greg besser bewahrt. Auch hier kann man nur Monty Bodkins zitieren und von *wheels within wheels* sprechen.



Dies entspricht der Formel, die den das Rezitativ abschließenden *pes* als Anfang des Schlußmelismas sieht. Pfisterer folgert daraus scharfsinnig eine ursprüngliche Synalöphe (seiner Terminologie nach *Kontraktion*), die er in einigen wenigen Beneventanischen Hss. tatsächlich findet, was mit dem Befund aus AR allerdings nur in einem der beiden oben zitierten Fälle übereinstimmt — und daher keineswegs ein Beweis für besonderes Alter von Benevent sein muß (behaupten zu wollen, daß die Überlieferung von Benevent älter sei als die von St. Gallen oder Metz muß man schon ein erhebliches Ausmaß an a priori Wissen zu haben glauben); da aber, Pfisterers hier wieder so dankenswerten und aufregenden Angaben zu folgen, nur zwei Hss. dies tun, liegt hier der Schluß auf Selbständigkeit des Notators, nicht aber auf ein besonders hohes Alter der Überlieferung von Benevent nahe.

Die von Pfisterer bemerkte Differenz der Setzung des *pes* findet sich auch schon zwischen Laon und St. Gallen, d. h. in sicher etwas früherer Überlieferung als durch Benevent, man müßte daher auf eine synalöphische Überlieferung der Stelle schließen, die im Zuge der Niederschrift zur Entscheidung zwang — war der Notator von St. Gallen so wenig mit der Formel vertraut, daß er zu einer so seltsamen „Orthographisierung“ greifen mußte? Das wird man wohl nicht einfach annehmen können: Eine solche Prozedur hätte im Bewußtsein der Formel ganz einfach eine eben orthographische Auflösung der Synalöphe verlangt, und zwar den Einschub eines Rezitativtons für die erste Silbe. Man muß sich hier, um Pfisterers These als solche überhaupt verstehen zu können, offensichtlich um die Vorgänge im (angeblichen) Denken des St. Galler „Orthographen“ bemühen. Und da bleibt ein melodisches Merkmal recht auffallend: Die große Anzahl von Tonrepetitionen bei üblicher Anwendung der Formel. Sollte dies wirklich kein möglicher Grund gewesen sein, den auflöckernden *pes* einfach nach vorn zu schieben, denn, daß der St. Galler Adaptor so unbedarft hinsichtlich der Anwendung der Formel gewesen sein sollte, daß er die — angebliche — Orthographisierung einfach durch Anhängen und dadurch falsche Anwendung der Formel gestalten wollte, wer sollte sich denn so etwas vorstellen? Warum soll er bei so einfacher, angeblicher, Orthographisierung einer angeblich vorgegebenen Synalöphe (die auch Metz wie Chartres nicht kennen) von *manuum* überhaupt zu einer solchen „falschen“ Formeladaptation gelangt sein?

Dies macht deutlich, daß selbst bei Akzeptieren von Pfisterers Vorstellung doch wieder ein nur musikalisch erklärbares Moment „herauskommt“ — dann aber ist auch die Rückführung auf eine angebliche vorgegebene und angeblich sekundär orthographisierte Synalöphe überflüssig. Auch hier wird deutlich, daß man nicht einfach die große Anzahl von nicht synalöphisierten entsprechenden Vokalfolgen außer Acht lassen kann: Es muß gar nicht für jede eine Synalöphe bestanden haben. Auch hier erweisen sich Pfisterers Folgerungen als, euphemistisch formuliert, differenzierungswürdig — aber vielleicht soll man ja darüber irritiert sein, daß sowohl die Fassung von Metz, als auch die mit St. Gallen

übereinstimmende von Chartres, den Akzent hier geradezu dezidiert nicht beachten, obwohl die *Hände* Gottes nicht gerade unwichtig sein dürften — ob St. Gallen bzw. Chartres oder Metz, alle (kleinen) Varianten sind rein melodisch auf das folgende Abschlußmelisma gerichtet, das ist das musikalische Ereignis, in dem auch der letzte Höchstton erreicht wird, und das bereits vorher „Wirkung“ zeigt.

Es gibt also, wenn auch nicht gerade sehr häufig korrekte Orthographisierungen, wenn auch nicht notwendig in dem von Pfisterer angeführten Beispiel; es sei nochmals bemerkt, daß die Synalöphe von der Aussprache her erklärt ist, wenn die Musik dieses Merkmal übernimmt, muß sie die synalöphisch zusammengezogenen Silben als eine Silbe lesen. Wenn dann eine Korrektur wirklich faßbar ist, muß es sich um eine Beachtung der Schreibung des Textes in der Musik handeln, nämlich ganz einfach um die Beachtung der orthographisch gegebenen Anzahl von Silben, weshalb hier von *Orthographisierung* gesprochen wird. Es scheint aber auch etwas wie Pseudoorthographisierungen zu geben.

### 2.8.5.3 Geben alleinstehende *orisci* in St. Galler Überlieferung einen Hinweis auf ausgemerzte Synalöphen?

**2.8.5.3.1 Zur orthographisierenden Auflösung eines *pes quassus*** Vergleicht man in der Comm. *Domine, Dominus noster* auf *quam admirabile est nomen Tuum* (das letzte Wort wird übrigens nicht synalöphisch behandelt, nicht gerade konsistentes Handeln), die St. Gallische und die Metzger Überlieferung, so findet man, daß Laon die angegebenen Silben mit einem *pes quassus* notiert, also als eine Neumeneinheit. Die Beachtung der Synalöphe durch Metz scheint also sicher zu sein, wogegen St. Gallen die beiden Bestandteile des *pes quassus* offenbar auf die beiden Silben verteilt (was auch in Chartres begegnet):



ad- mi- ra- bi- leest no- men

Die Synalöphe an dieser Stelle liegt nahe — sie fehlt allerdings in AR —, weil hier ein Satzteil endet, so daß ein Schluß mit *pes quassus* nicht unpassend ist (vgl. etwa in dem Int. *Ad Te levavi* auf *Deus meus*), insbesondere im rezitativischen Kontext. St. Gallen scheint dagegen die beiden Neumenbestandteile einfach auf die orthographisch richtige Silbenzahl zu verteilen, was ersichtlich keine wirkliche Korrektur darstellt, denn der *pes quassus* stellt eine neumatische, d. h. silbische Einheit dar<sup>279</sup>. Man wird hier also eher von einer Verlegenheitslösung sprechen müssen, die einmal den überlieferten musikalischen „Text“ identisch bewahren will, andererseits aber zwei Silben feststellen muß. Die

<sup>279</sup>Es scheint daher doch eher adäquat zu sein, von der wohl als ursprünglich anzusehenden Neume, eben dem zweitönigen *pes quassus* auszugehen, vgl. Pfisterer, ib., S. 200, Anm. 588; der Vergleich der beiden Notierungen erweist sich hier als notwendig.

adäquate Orthographisierung wäre hier die Einfügung eines weiteren Rezitationstons auf *admirabile* gewesen. St. Gallen scheint die Zerlegung einer Komplexneume graphisch durchzuführen<sup>280</sup> — und um eine solche Auflösung handelt es sich klar, denn, im Gegensatz zu Metz, schreibt St. Gallen auch den *pes quassus* normal einzügig; diese Einzügigkeit aufzulösen bedeutet zwar nicht die Schwierigkeit einer Rekonstruktion der Konstituenten, denn die sind trivial erkennbar, wohl aber einen Versuch einer Orthographisierung ohne Veränderung der Neumen.

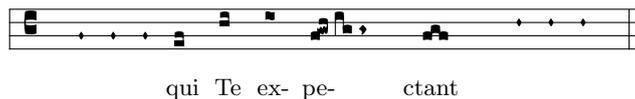
Wenn Pfisterer, *ib.*, S. 200, Anm. 588, darauf hinweist, daß *Gal2* — die in *PM* als erste Gradualhs. veröffentlichte Quelle St. Gallen 339 — hier *einen Pes quassus schreibt*, dann ergibt sich daraus (neben einem Hinweis auf ein gewisses Unverständnis bei Pfisterer) nichts anderes als die Bestätigung, daß Metz die ursprünglich gegebene Melodie bzw. Neumenverteilung, also die Synalöphe wiedergibt, die zunächst auch in St. Gallen als solche rezipiert wurde, zum anderen aber muß bemerkt werden, daß die ursprüngliche Version der Melodie eben einen synalöphisch notierten *pes quassus* gefordert hat; dies ist keine Besonderheit der *einen* St. Galler Hs., sondern die vorgegebene Überlieferung, die in St. Gallen offenbar recht früh orthographisiert wurde (aus Pfisterers Beschreibung wird nicht klar, wo der *pes quassus* notiert wird): Er wird eindeutig synalöphisch gemeint nur auf der Silbe vor dem Hiatus notiert, die zweite Silbe bleibt ohne Neumen — vielleicht war auch dies ein Grund für eine Orthographisierung, denn im Schriftbild fällt eine solche *lacuna* der Neumen doch ziemlich auf. St. Gallen 339 notiert also genauso wie Metz, Chartres dagegen wie Einsiedeln; musikalisch dürfte kein Unterschied bestanden haben.

Denkbar bleibt nämlich, daß man in St. Gallen weiter einen *pes quassus* gesungen hat, nur eben orthographisch korrekt, neumatisch falsch, notiert; wahrscheinlicher ist aber doch, daß man dann auch orthographisch korrekt gesungen hat — und, wie einige Antiphonen zeigen, so außergewöhnlich ist ein silbisch vereinzelter *oriscus* auch wieder nicht — wenn man danach sucht. Wie noch anzudeuten, wird hier die Orthographisierung ganz einfach dadurch geleistet, daß man eine komplexe Neume zerlegt und von der aussprachemäßig einen Silbe auf die orthographisch korrekten zwei Silben verteilt, man könnte hier von einer *divisiven* Orthographisierung sprechen. Und da muß man natürlich beachten, daß bei anderen Komplexneumen eine entsprechende Zerlegung weniger auffällig sein dürfte als da, wo diese komplexe Neume ein *oriscus*-Zeichen enthält: Zu beachten ist hier einmal, daß der *oriscus* nach vorn nicht ligierbar ist, wohl aber, wie im *pes quassus* nach hinten, also mit einer nachfolgenden Neume (das *virgaartige* Strichlein beim *pressus* ist in St. Galler Notation wohl nur als graphische Konvention anzusehen, nicht als Neumenligatur). Zum anderen aber tritt der *oriscus* innerhalb von Komplexneumen nicht selten, als silbisches Einzelzeichen aber extrem selten auf; allerdings nicht so selten, daß ein solcher alleinstehender *oriscus* unerhört wäre. Und daraus ergibt sich natürlich, daß eine

<sup>280</sup>Daß der *oriscus*, das Anfangszeichen des *pes quassus* nicht allein stehen könnte, wäre angesichts seiner Nutzung zur Notierung von Tonwiederholungen, z. B. nach *torculus* oder *flexa*, also wie *dec* ... auch zu fragen, s. auch u. Jedenfalls war dem Notator von Einsiedeln eine solche Trennung nicht neumenorthographisch undenkbar!

Auflösung eines Komplexes mit *oriscus* von vornherein doch etwas auffälliger sein muß als andere Auflösungen, die man eigentlich gar nicht bemerken müßte; es sei wiederholt, der betreffende Notator hat darin offensichtlich kein Problem gesehen, gibt also die Frage auf, wie produktiv das Bezeichnete des *oriscus* noch war — die Auflösung eines einfachen *pes* hätte man als solche nicht bemerkt.

Und hierher scheint der Fall des von Pfisterer, *ib.*, S. 200, Anm. 588 erwähnten Tractus *De necessitatibus* einzuordnen zu sein, der im Schlußvers die nicht ganz selten im Choral gebrauchte Wendung *Universi, qui te expectant, non confundentur* aufweist, die im gleichtextigen Grad. *Universi* auf *Te expectant* eindeutig keine Synalöphe kennt (auch AR verzichtet im Grad. auf die Synalöphe, genau wie dies auch im Off. *Ad Te Domine* der Fall ist, in Metz wie in St. Gallen, so natürlich sie hier zu sein scheint, weil keine *incisio* vorliegt<sup>281</sup>). Die St. Galler Hs. 339 gibt für die — leider individuelle — Melodie an der betreffenden Stelle folgende Notation für die Silbe *qui te expectant*; am Schluß ist die Neumenfolge anders als im Gradualbuch; hier wird versucht, das Gemeinte der Fassung von St. Gallen 339 wiederzugeben<sup>282</sup>:

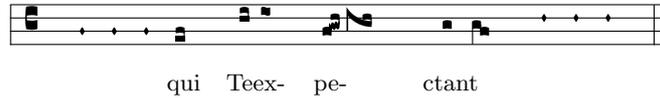


Wie sollte man diesen *oriscus* deuten (der auch in *Chartres* identisch begegnet; diese Fassung war also geläufig)? Als Zeichen einer aufgelösten Synalöphe, wie Pfisterer meint, ohne dafür eine Erklärung zu geben, wie man sich diese Orthographisierung vorstellen sollte, oder welche „einzügigen“ Entsprechungen hier bestehen (man könnte dazu z. B. die oben angesprochenen Beispiele für den *frangulus* anführen). Man müßte dann an eine Neume denken, die sich als Einheit auf *Teex* findet, also statt zweier eine Neume auf dieser synalöphisierten Doppelsilbe. Dies wäre dann so zu deuten (hier nach der Fassung des Römischen Gradualbuchs zitiert):

<sup>281</sup>Auch AR hat im Grad., wie auch im Tractus an der betreffenden Stelle geradezu dezidiert keine Synalöphe, was natürlich gewisse Fragen aufgibt.

<sup>282</sup>Im liturgisch zugehörigen Graduale *Tribulationes* findet man auf *eripe me* auf der *tuba* einen abschließenden *oriscus*, der z. B. in Metz durch einfache ligierte *virga* wiedergegeben wird; es handelt sich um den Typ eines tonwiederholenden, eine komplexe, aber einheitliche Neumengruppe — bzw. mit E. Jammers *Quasisilbe* — abschließenden *oriscus*, der recht häufig auftritt. Auch hier sind die Unterschiede der Überlieferung zu beachten, z. B. um die Frage zu beantworten, ob die Setzung eines *oriscus* vielleicht mehr Varianten aufweist als die von anderen Zeichen.

Übrigens könnte eine Austauschbarkeit des Zeichens eines *strophicus* mit dem eines *oriscus* bestehen, wenn man die vorletzte Silbe in dem Zitat betrachtet und beachtet, daß die erwähnte Stelle in der vom *Graduale Triplex* zitierten „St. Galler“ — warum stehen hier wohl Anführungszeichen? — Hs. des Grad. *Tribulationes* nicht wie 339 einen *oriscus*, sondern in identischer Stellung einen *strophicus* notiert. Darauf ist hier aber nicht weiter einzugehen.



Wenn man eine solche Neume bzw. so notierte Tonfolge — wie unten noch zu zeigen — als unwahrscheinlich bewerten muß, was soll man dann tun? Pfisterer gibt hier keine Antwort. Also muß man wohl entweder nach anderen Erklärungen suchen oder eine Art von *additiver* Orthographisierung annehmen, d. h. die Hinzufügung eines neuen Tons, damit einer neuen Silbe, für die gegebene zweite Silbe. Warum dann eigentlich einen *oriscus*, denn schließlich wird man annehmen müssen, daß der Erfinder einer solchen *additiven* Orthographisierung einen silbisch alleinstehenden *oriscus* als Möglichkeit anerkannt hat; im Gegensatz zu dem oben angeführten eindeutig aufgelösten *pes quassus* wird hier offenbar eine kompositorische Entscheidung notwendig, was für eine Neume, bzw. das entsprechende Bezeichnete, man für die „neue“ Silbe eigentlich haben will, denn gibt es eine melismatische, synalöphische Entsprechung, wäre zu fragen; neben die melodische Form kommt noch die syntaktische Stellung. Kann der Komponist hier einen silbischen *oriscus* gesetzt haben, um den Kontrast zur Tieflage der folgenden Silbe auszudrücken (oder liegt gar keine sekundäre Orthographisierung vor)?

Also, muß man konstatieren, daß dem — nur zur Prüfung der Hypothese angesetzten — Orthographisierer hier eine eigenständige Entscheidung für einen einzelnen *oriscus* ganz natürlich erschienen sein muß. Wie will man dann aber überhaupt feststellen, daß eine solche Orthographisierung einer Synalöphe überhaupt stattgefunden hat? Denn, wenn man, wie unten noch ausreichend belegt, vergleichbare Fälle der Notierung eines Hochtons, der vergleichbar erreicht wird, nämlich durch vorangehenden *pes*, finden kann, dann ist die Annahme einer orthographisierten Synalöphe nicht zwingend, wenn auch nicht sicher ausgeschlossen; Beweis für eine sekundäre Orthographisierung jedenfalls kann ein solcher allein stehender *oriscus* nicht sein.

Angesichts der Fülle von textlich gegebenen Hiaten zwischen gleichen Vokalen, die musikalisch — wie z. B. die genannten Beispiele des gleichen Textes in anderen Gattungen, wie auch die Parallele in AR — keine Synalöphe vertonen, besteht also kein ausreichender Grund, ausgerechnet an der zitierten Stelle eine Orthogonalisierung einer Synalöphe, von keiner Hs. irgendwo belegten vorgängigen solchen Erscheinung, anzunehmen. Man kann auch diesen Fall ganz einfach einen weiteren Beleg der auch sonst begegnenden Bezeichnung des Tons, der nach einem Aufstieg quasi- oder wirklich rezitativisch erreicht worden ist, durch *oriscus* konstatieren. Weitere Beispiele dafür findet man unten.

**2.8.5.3.2 Melodische und textliche Kontexte von *orisci*** Auf die Frage nach der Möglichkeit von Synalöphen zwischen gleichen Vokalen bei *incisiones* wurde bereits oben kurz eingegangen. Es findet sich aber auch einmal ein allein stehender, d. h. silbisch notierter *oriscus*, an entsprechender Stelle, wie zu Anfang der ebenfalls bereits erwähnten Comm. *Cum invocarem Te, exaudisti me*, wie dies Pfisterer, *ib.*, S. 200, Anm. 588,

ausdrücklich bemerkt, weshalb er diese Stelle auch identisch mit dem erwähnten Fall der, von ihm so nicht bemerkten, Auflösung eines *pes quassus* klassifiziert.

Zunächst ist natürlich zu fragen, ob das im Gradualbuch syntaktisch adäquat notierte Komma nach *Cum invocarem te, exaudisti me* tatsächlich eine Synalöphe fordern würde oder könnte. Schließlich liegt auch hier ganz klar ein deutlicher syntaktischer Einschnitt vor, der — trotz Terenz — eine Synalöphe schon in der reinen Aussprache nicht gerade zwingend erscheinen läßt: Es liegt ein semantischer Chiasmus vor, *Ich rufe nach Dir, Du erhörst mich*, der eine einfache Verbindung doch als gerade nicht sinnvolle, ja sinnwidrige Interpretation, geradezu als Zerstörung des eigentlichen Sinnes bewerten lassen müßte; und daß die Syntax für die Gregorianische Melodiebildung wesentlich ist, wird wohl jeder Notator von St. Gallen gewußt haben.

Dies veranlaßt denn auch AR dazu, an der betreffenden Stelle eindeutig keine Synalöphe zu vertonen, also *te, ex* nicht als eine Silbe zu vertonen (zum leichteren Vergleich wird sofort die Version von Greg angefügt, zunächst entsprechend den Angaben von Metz):

Cum in- vo- ca- rem      Te,    ex- au-                      di- sti

Cum in- vo- ca- rem Te,    ex- au-                      di- sti me

Die Melodien haben das gleiche Grundgerüst, AR ornamentiert wie üblich stärker, nicht nur durch stärkere Melismatik, sondern auch durch Überbieten bis zum Hochtönen *b*, der in Greg überhaupt nicht vorkommt. Deutlich wird dies aber bereits auf der zweiten Silbe, in der Greg den Terzaufstieg skalisch erreicht, AR durch Sprung und Überbietung nach oben. Greg beachtet auch den Wortakzent stärker, wenn es die Terz nochmals, nun sprungweise durchläuft. Insofern aber kann der *pes* in AR über *Te* nicht etwa als gewollte Anbindung an den folgenden Abschnitt interpretiert werden, sondern als dem Vorangehenden entsprechendes Ornament; und daß in beiden Melodien mit *Te* der erste Höhepunkt erreicht wird, ist ebenso klar, wie die Weiterführung durch Tonwiederholung im folgenden Abschnitt in beiden Versionen.

Beachtet man noch die rhythmische Notierung von Metz, so wird deutlich, daß der diminutiv liquescente *torculus* auf *invocarem* kurz, also ornamental und durch die Liqueszenz mit der folgenden Silbe verbunden zu denken ist. Das *punctum* auf *Te* ist in Metz durch *longa* vertont, ebenso wie der erste Ton des anschließenden Abschnitts, also das *punctum* auf *exaudisti*. Von diesen rhythmischen Angaben zu schließen sind als lange Töne gesetzt die Silben *Cum invocarem Te, exaudisti ...* (von Interesse sind hier nur die Silben im Kontext des *comma*). Daß man *exaudisti* lang setzt ist ebenso wie die entsprechende Metrik von *Cum* als Anfangszeichen zu sehen. Damit wird *Te* auch rhythmisch

zu einem Höhepunkt, denn wie gesagt, der vorangehende liqueszente *torculus* ist — in beiden rhythmischen Überlieferungen — kurz; hinsichtlich der Bedeutung von *longae* an Einschnitten kann man an Guidos *tenores* denken.

St. Gallen unterscheidet sich von Metz<sup>283</sup> darin, daß auf *Te* der Einzelton nicht durch Episem als lang charakterisiert wird; das mag damit zusammenhängen, daß hier ein Schluß, ein syntaktischer Einschnitt vorliegt, und entsprechende Diskrepanzen zwischen Metz und St. Gallen eben vorkommen. Dieser Unterschied reicht also nicht aus, um von einem wirklich gemeinten rhythmischen Unterschied zu sprechen. Danach aber kommt der auffälligere Unterschied: Auf *exaudisti* setzt, wie gesagt Metz eine *longa*, St. Gallen aber einen *oriscus*.

Zunächst ist klar, daß hier nicht der Fall vorliegt, der für die Comm. *Domine, Dominus noster*, s. o., 2.8.5.3.1 auf Seite 663, vorliegt: Da findet einmal die Synalöphe vor Inzision statt, zum anderen wird eine einheitliche Neume zerlegt. Die Zeugnisse für eine Synalöphe als ursprünglich gemeinte melodische Umsetzung der Textstruktur sind eindeutig. Hier dagegen soll — nach Pfisterer — eine Synalöphe über die Inzisionsgrenze hinweg stattgefunden haben, und, was noch auffälliger ist, die Neumenfolge läßt sich nicht sofort als zerlegte Komplexneume erkennen, die Folge *virga, oriscus, podatus subbipunctatus* ist zumindest nicht so eindeutig als Auflösung einer Komplexneume erkennbar, jedenfalls gibt Pfisterer auch hier keine nähere Erläuterung.

Wenn hier wirklich — gegen jeden Sinn und gegen die syntaktische Struktur — in St. Gallen eine gegebene Synalöphe orthographisiert worden sein sollte, muß man notwendig die Folge *virga + oriscus* als die ursprüngliche Neume voraussetzen. Metz jedenfalls, aber auch AR gibt für eine solche Annahme allerdings nicht den geringsten Grund. In jedem Fall müßte aber die angebliche Synalöphe eine strenge, d. h. als einheitliche Neume lesbare, Bindung aufweisen, also die Folge *virga + oriscus* als einheitliche Neume erkennbar sein. Betrachtet man etwa die Situation des All. *Ostende* auf *Alleluia*, so findet man den üblichen Abschluß mit *pressus*, der melodisch dem vorliegenden Fall entspricht, also irgendetwas, dem mit Tonwiederholung ein *pressus* folgt. Schon damit stellt sich die Frage, ob die Bindung der Tonwiederholung enger ist als die der beiden Konstituenten des *pressus*, also des „Fähnchens“ nebst anschließendem kurzen Tonpunkts. Hier sind ausweislich Metz alle drei betroffenen Töne lang — auch St. Gallen singt den tieferen Ton der Folge *a a G* lang; ein gewisser Widerspruch zum normalen *pressus*, dessen Voraussetzung an dieser Stelle notwendig eine entsprechende Gliederung verlangte, textlich nämlich *Te exau;*; zumindest eine erklärungswürdige Besonderheit der musikalischen Interpretation.

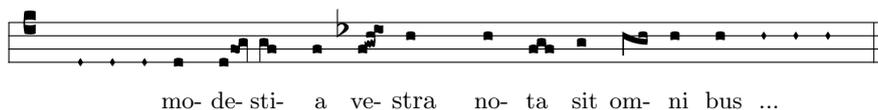
Klar ist aber in jedem Fall, daß der Versuch einer synalöphischen Deutung, d. h. der Behauptung einer hier ausgemerzten Synalöphe, nicht nur eine Verbindung zwischen den Tönen auf den potentiell der Synalöphe fähigen Silben, sondern auch zwischen dem Anfangston der folgenden Silbe verlangen würde, eben die Folge *a a G* als *pressus* gelesen. Daß dies noch sinnvoll sein sollte, wird man kaum behaupten können. Also entfällt die

<sup>283</sup>Man beachte vor verfälschenden Interpretationen, daß damit nur die im *Graduale Triplex* verfügbaren Zeugnisse gattungsmäßig aufgerufen werden sollen!

Möglichkeit, Pfisterers Synalöphe bzw. in seiner Terminologie *Kontraktion* an dieser Stelle auf die einheitliche Neume eines *pressus* zurückzuführen. Auch wenn Pfisterer einfach voraussetzt, daß das Auftreten eines einzelnen *oriscus* über jeweils einer Silbe irgendwie auf eine, von keiner anderen älteren Stelle belegte Synalöphe verweisen soll, sieht sich der nicht so einsichtige Betrachter des Problems methodisch doch genötigt, diese Behauptung auch zu begründen — indem man nach eventuell in der oben angeführten Weise zerlegte Komplexneumen mit *oriscus* sucht, wozu das zitierte Beispiel keinen Hinweis liefert.

Also wird man suchen, ob es Komplexneumen — d. h. Neumen mit mehr als einem Ton als melisch Bezeichnetes — gibt, die einen *oriscus* als Abschluß aufweisen, denn hier liegt ein Fall wie im *pes quassus*, wo das erste, beginnende Teilzeichen ein *oriscus* ist, nicht vor. Tatsächlich finden sich Wendungen bzw. Neumen, in denen dies der Fall ist, relativ selten, aber doch häufig genug, um hier von Typen sprechen zu können.

Ein geläufiges Beispiel sieht etwa so aus (Int. *Gaudete*):

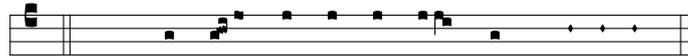


Man findet also, wie bekannt, den *oriscus* als quasi einzelstehendes Zeichen also in einem Komplex aufsteigender Töne, meist mit Quilisma, als einzelnes Zeichen für den Abschlußton der Gruppe, was weder dem *pes quassus* noch dem *salicus* entspricht. Da die Neume überwiegend mit Tonwiederholung verbunden gedacht werden könnte, ist denkbar, daß ein jeweilig kleiner Schritt als Abschluß des betreffenden Aufstiegs als eine Art Repetition — sozusagen mit Nebensinn eines kleinen Schrittes, hier rationalisiert als Halbton, als *synemmenon* — notiert werden kann, bzw. sozusagen umgekehrt, daß der *oriscus* eine Tonrepetition mit etwas wie einem zusätzlichen oder intonationsmäßigen kleinen Schritt darstellen würde? Dies zu ergründen, das Bezeichnete des Zeichens in solchen Zusammensetzungen zu finden, ist hier nicht wesentlich; wesentlich ist, daß diese Art des Auftretens eines einzelnen, nämlich abschließenden *oriscus*<sup>284</sup> nicht für das angesprochene Problem herangezogen werden kann: Es liegt nicht etwa ein entsprechender Aufstieg vor, der zur Überwindung, d. h. Orthographisierung einer angeblichen Synalöphe zerlegt wird. Ein vergleichbares Beispiel findet sich z. B. in der Comm. *Dicite: Pusillanimes* auf *ecce*, nämlich als Binneninitium vor einer längeren Rezitationspassage; skalisch übrigens auf dem Ton *d* — ein Hinweis auf einen gemeinten Ton „um“ *es* — solche Spekulationen erweisen sich als überflüssig? Metz zeigt einen normalen viertönigen *scandicus*.

Das wohl geläufigste Auftreten dieses Typs des Einsatzes eines *oriscus* als, eindeutig mit den vorangehenden Noten eine neumatische Einheit bildendes Zeichen findet sich bekanntlich als Initium des Verses von Tractusmelodien des 8. Tons, wie hier im Tract.

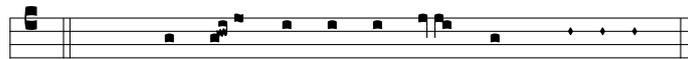
<sup>284</sup>Man sollte hier beachten, daß der *oriscus* in der Metzger Notation z. B. immer einzeln auftritt, gemeint sind also Fälle, in denen auch die St. Galler Notation den *oriscus* unverbunden notiert; eine nicht ganz befriedigende Erklärung, die aber durch den Kontext verständlich sein dürfte.

*Iubilate:*



In- tra- te in con-spe- ctu

was man nach der Notation von St. Gallen vielleicht so lesen muß (vgl. die Diskussion oben, 1.1.1 auf Seite 31 ff.); es handelt sich um die da so bezeichnete *oriscus*-Formel:



In- tra- te in con-spe- ctu

Ganz ohne Interesse für die gestellte Frage ist dieser Typ der Verwendung des *oriscus*, nicht für einen tieferen, sondern für den höchsten Ton in einer Komplexneume, deshalb, weil der *oriscus* hier als, in irgendeiner Weise melisch „ausgezeichneter“ Anfang eines Rezitativs steht, vielleicht sogar als, einen Halbton höher stehende irgendwie zusätzliche Kennzeichnung des beginnenden *tuba*-Tons, eventuell durch eine chromatische kurze Ornamentierung. Dieses Charakteristikum kann man auch im Fall des Int. *Gaudete* feststellen, auf *vestra* folgt der Ton des Rezitativs, *a*. Im Int. *Gaudete* wird das durch den das Initium abschließenden *oriscus* sozusagen markierte Rezitativ (bzw. dessen Ton) nur unterbrochen durch Akzentbeachtung von *omnibus*. Der Bezug des *oriscus* zum Rezitationston ist also zu beachten<sup>285</sup>.

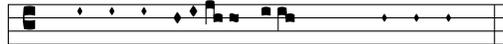
Einen anderen Einsatz der Neume, die eher der normalen Vorstellung vom Bezeichneten *Tonwiederholung* — mit „Nebensinn“ — nach höherem und vor tieferem Ton entspricht, findet sich im Bewegungstyp der folgenden Art (aus dem Grad. *Tollite portas* auf dem ersten Interpunktionsmelisma nach *vestras*; natürlich müßte man hier noch die vergleichbaren Neumen in AR beachten, die allerdings sehr häufig in Wendungen wie *cha* auftreten, also wie die *virga* in einem St. Gallischen *climacus*):



Dieser Kontext dürfte wohl die häufigste Form des Auftretens eines unverbundenen *oriscus* als Teil einer Komplexneume sein (vgl. etwa den Jubilusschluß des All. *Veni Domine* am Versende, Grad. *Benedictus* im Schlußjubilus des Chorstücks). Obligatorisch ist also eine vorangehende *flexa*, ein höherer Ton, dem ein tieferer folgt, der dann durch den *oriscus* wiederholt wird, wie auch immer das besondere Bezeichnete dieser Wiederholung nebst anderen melischen Besonderheiten wie enge Schritte, zu bestimmen ist; ob der

<sup>285</sup>Eine, weniger ausgeprägte, Akzentbeachtung findet man auch im Grad. *Cantemus Domino* zu Anfang des 1. Verses auf *Hic Deus*.

nachfolgende tiefere Ton obligatorisch ist, auf diese Frage geben andere Beispiele eine Antwort. Zunächst ist aber klar, daß der einzelne *oriscus* in der Comm. *Cum invocarem Te, exaudi me* nicht als Zerlegung einer entsprechenden Neume erfolgt sein kann. Wie das gleiche Graduale auf *aeternales* zeigt, kann der Fall nach dem *oriscus* auch fehlen:



Wesentlich für diese Bildung ist also die Tonwiederholung nach höherem Ton; das Auftreten des *oriscus* ist hier demnach offenbar nach hinten orientiert, d. h. abhängig vom vorangehenden melischen Geschehen, bzw. der *oriscus* tritt hier auf als Schluß einer Teilgruppe einer umfangreicheren musikalischen *syllaba*. So gut dies auch für das Problem passen würde — *meet* wäre die, (hypothetisch sekundär orthographisierend) zerlegte, Schlußbildung —, daß der Kontext dies nicht zuläßt, ist klar, die vorangehende *clivis* fehlt. Aber auch der für diese Art einer Partialschlußbildung innerhalb eines Melismas charakteristische Weitergang, ein eigentlicher Schluß, der dann gerne mit *pressus* oder auch *torculus* durchgeführt wird, fehlt in der genannten Communio, so daß diese Beispiele auch von daher nicht geeignet erscheinen, Pfisterers Annahme einer ausgemerzten Sinalöphe hier zu begründen. Daß auch in der Neumenfolge *flexa + oriscus* dieser nicht notwendig den tieferen Schlußton der *clivis* wiederholen muß, zeigt die Comm. *Dominus regit me* in der St. Galler Fassung, deren melische Bedeutung durch den dem *oriscus* hinzugefügten Romanusbuchstaben *s* sowie durch die anderen Fassungen wie Metz<sup>286</sup> rekonstruierbar ist:



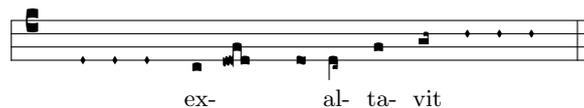
Die andere Version, z. B. von Metz, lautet nach dem *Graduale Triplex* so (übrigens ein Fall einer Liqueszenz in nicht üblicher Relation zum Text):



Selbst die Tonrepetition ist nicht unabdingbar für diese neumatische Kombination des *oriscus* als Schlußzeichen einer Komplexneume. Von Interesse ist allerdings, daß die Fas-

<sup>286</sup>Man sollte vor einer Feststellung zu einer komplexen Aussage wie irgendeiner Verbindung von alleinstehendem *oriscus* mit aufgelösten Sinalöpfen nur in St. Gallischer Tradition doch zunächst einmal überhaupt die Relation der Verwendung dieser Neume betrachten, andernfalls kann man nicht erwarten, auch nur irgendeine sinnvolle Aussage machen zu können.

sungen, die hier keinen *oriscus* aufweisen, dann doch eine Tonrepetition in Relation zur folgenden Silbe haben. Wird hier in der St. Galler Version etwa diese Tonrepetition auf der folgenden Silbe auf die vorangehende gezogen, eine Synalöphe ohne sprachklangliche Voraussetzung? Man wird eine solche — notwendig vage — Folgerung nicht ziehen wollen, wird aber doch einen Hinweis der Zusatzbedeutung des *oriscus* erschließen wollen; daß hier zwischen den Neumen bzw. den dadurch bezeichneten melodischen Wendungen eine *pressus*-artige Verbindung besteht, ist in der Metzger Variante klar; denkbar ist also, daß der *oriscus* eine Zusatzbedeutung hat, die man als Absetzen des betreffenden Tons vom vorausgehenden melischen Ablauf umschreiben könnte; vielleicht etwas wie einen „Einsatz“, wie er bei einer Tonrepetition zwangsläufig ist. Brauchbar zur Erklärung der Auflösung von Synalöpfen erscheint eine solche Deutung nicht zu sein, wohl aber in einer sozusagen gegenteiligen Funktion, auf die noch einzugehen ist. Klar ist in jedem Fall, daß der *oriscus* in St. Gallen melisch offenbar in jedem Kontext auftreten kann, am häufigsten als Tonwiederholung, vor tieferem oder höherem Ton, auch als höherer, höchster Ton vor gleichhohem oder tieferem Ton. Ein schönes Beispiel für das Auftreten in einer Tonwiederholung findet sich im All. *Dextera Dei*<sup>287</sup>:



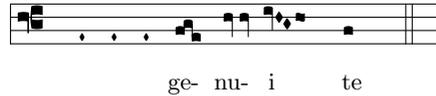
Warum steht hier nicht ein einfaches *punctum* oder eine *longa*? Doch wohl, weil es eine (oder auch mehrere?) Zusatzbedeutung gibt, die als betontes Absetzen des Neueinsatzes zu rekonstruieren nicht unwahrscheinlich sein muß.

Immerhin gibt es auch Beispiele, übrigens mit augmentativ liqueszentifiziertem *oriscus*, bei denen die Melodie nicht melismatisch, sondern silbisch weitergeführt wird, wie etwa im Grad. *Prope est* im Vers auf *omnis*:

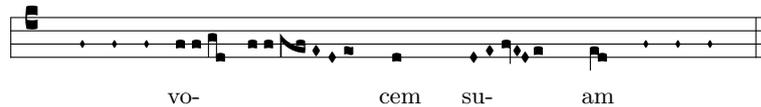


Auch diese Bildung wird man nicht als eine Art Vorlage für ein angebliches synalöphisches, dann zerlegtes, d. h. sekundär orthographisiertes Melisma in der genannten *Communio* annehmen können; auch Pfisterer tut dies nicht — weil er, vielleicht in didaktischer Absicht, den Leser zur Erklärung zwingt, warum und wie an der genannten Stelle überhaupt eine Synalöphe hätte zerlegt werden können. Immerhin, es gibt noch andere Möglichkeiten wie etwa im Int. *Dominus dixit* auf *genui*:

<sup>287</sup>Wobei die melische Bedeutung der adiastematischen Fassung von St. Gallen zu rekonstruieren versucht wird.



Hier also muß vor dem *oriscus* keine höhere oder gleichhohe Note<sup>288</sup> stehen, allerdings geht eine Neume voraus, die mit einem höheren Ton beginnt, ein *climacus*, der hier sozusagen als um einen Halbton nach unten überschießende *flexa* gedeutet werden kann, d. h. man wird hier einen Unterschied zu einem „normalen“ *climacus resupinus* sehen müssen<sup>289</sup>, was im Off. *Intonuit* auf *vocem* versus *suam* direkt nacheinander begegnet, sogar auf gleicher Tonhöhe — die zweitletzte Silbe, *suam* wird fast identisch vertont, nicht mit *oriscus*, „dafür“ aber mit anschließender Tonrepetition .. *FEDE D ... FEDE ED*:

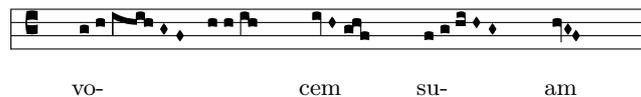


Man<sup>290</sup> wird hier also auch die Methode der Suche und Erklärung von alternativen

<sup>288</sup>Korrekt müßte dies natürlich so formuliert werden: ... *keine Note mit dem Bezeichneten eines höheren oder gleichhohen Tons*, man wird vom Kontext her das so verkürzt formulierte Gemeinte aber wohl leicht verstehen können, wenn man überhaupt etwas verstehen will.

<sup>289</sup>Vergleichen kann man hier das All. *Multifarie* auf *Deus* wie auf *diebus*; natürlich handelt es sich um eine geläufige Floskel; auch dieses All. wird in AR gregorianisch gesungen, warum da wohl kein „Zersingen“ stattgefunden hat, offensichtlich, weil Übernahmen aus Greg wirklich erfolgt sind, dann aber in der in Greg überlieferten Form; fragen könnte man auch, wie wohl ein solches eindeutig späteres All. nach dem so Uregregorianischen Benevent hat gelangen können.

<sup>290</sup>AR, das eine parallele Melodie transponiert, womit zumindest das offenbar in Greg auftretende Nebeneinander der beiden alternativen Tetrachorde, oder weniger aufwendig formuliert von *b/h* „eliminiert“ wird, sieht an dieser Stelle so aus:



Die nicht weniger aufwendige Bildung läßt einmal die Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen in Greg erkennen, in AR tritt er an dieser Stelle viermal, in Greg nur zweimal auf, zum anderen aber macht gerade dieses zweimalige Auftreten des (lokalen) Maximum *d* bzw. *G* in Greg eine sozusagen dynamische „Symmetrie“ deutlich — das zweimalige Erklängen des Höchsttons ist im Gegensatz zu AR nicht floskelhaft, sondern gestaltnäßig begründet: *FFGD FFGE ...* dürfte selbst ein eingefleischter Anhänger der *oral tradition* Vagheitslehre nicht als zufällige Bildung ansehen, vielleicht ja sogar anhören, können: Die beiden *neumae* — im Guidonischen Sinne — sind natürlich aufeinander bezogen, stehen in „motivischer“ Korrespondenz, die übergeordnete

Neumierungen melisch identischer Bewegungen anwenden müssen, was man von Pfisterer natürlich nicht erwarten kann (es handelt sich um das von Verf. schon an anderer Stelle bemerkte Prinzip der Suche nach Oppositionen auf der Ebene der Zeichen in Bezug auf die reine Melik, um eventuelle „Zusatzbedeutungen“, also die Ebene des Bezeichneten, eventuell, verstehen zu können). An dieser Stelle liegt der Halbton über dem vom *oriscus* repräsentierten Ton, zumindest ist damit die Frage gegeben, ob man den *oriscus*

Linie nach unten wird „motivisch“ gestaltet und damit um so deutlicher wirksam; die Existenz genau solcher Relationen zwischen Binnenteilen hat Guido zur Grundlage seiner Formtheorie gemacht, deren Bedeutung offenbar auch die Hinweise in verschiedenen Beiträgen des Verf. nicht allgemein machen konnten. Vielleicht ist Guido doch ein nicht ganz unbrauchbarer Interpret des Chorals, wenn er diese Nutzung der musikalischen Gestaltbildungsfähigkeit explizit macht, vielleicht besser als nicht wenige der von ihm so mißachteten reinen Musikwissenschaftler? Daß die choralischen Melodien ohne jede Berücksichtigung solcher Formentscheidungen adäquat bewertet werden könnten, ist ersichtlich ein methodisch unsinniger Ansatz, der allerdings viel Arbeit erspart: Formeln suchen ist natürlich einfacher als die musikalische Ästhetik solcher Formeln und ihrer Zusammensetzungen, ihrer Funktion im Kontext einer Melodie abschätzen zu suchen; eine bemerkenswerte Parallele solcher „dynamischer Symmetrie“ findet man im Off. *Super flumina Babylonis* im 1. Vers auf *organa nostra* (ein Grund für „Klangmalerei“ bei entsprechenden DeuterInnen? die Rekonstruktion der Melodik des letzten Porrectus in Metz und St. Gallen ist natürlich hypothetisch):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'org' and the bottom staff is labeled 'cant'. Both staves show a melodic line with square neumes on a four-line staff. The lyrics 'or- ga- na no- stra' are written below the 'cant' staff, aligned with the notes. The notation shows a descending melodic line, characteristic of the 'Abstieg' mentioned in the text.

In beiden Fassungen wird der Abstieg komponiert, Greg gestaltet diesen übergeordneten Abstieg neumenweise, wobei die Relation der beiden *flexae FE* auf gleicher Tonhöhe und die Relation der beiden *torculi FaG* bzw. *FGE* ebenfalls aufeinander zu beziehen ist, der zweite erreicht durch „Umkehrung“ den tieferen Ton, der für die Schlußbildung wesentlich wird, *E*, was übrigens der *torculus EFD* in AR auch tut — zu beachten ist allerdings, daß Greg das Erreichen des Tiefsttons *D* ert mit der Silbe *nostra* gestaltet (*E* bildet die untere Grenze, und zwar dezidiert; geradezu als Kadenz), während AR diesen Effekt schon vorausnimmt — solche Unterschiede als irrelevant zu bewerten, weil die Komponisten der Zeit solche Unterschiede ja doch nicht bemerkt haben könnten, ist als Arbeitserleichterung sicher sinnvoll, weniger aber für das Verständnis dieser Musik als Musik, was sie auch war. Jedenfalls ist in Greg der Abstieg deutlicher neumenweise geformt (der Unterschied des Schlusses, *EDF* in AR und *ED* in Greg kann als typisch bezeichnet werden, in AR finden sich solche Antizipationen, eine Art Überleitungen, sehr häufig, sie widersprechen der syntaktischen Gliederung im Sinne von Greg).

vielleicht auf „unskalische“ Halbtöne — in rationalisierter Ausdrucksweise —, beziehen könnte. Grundsätzlich wird man aber bei diesem Typ der Anwendung des *oriscus* hierin eine Variante der üblichen Form (Tonrepetition nach *clivis*) ansehen können, wie dies auch von einer Variante der Figur nahegelegt wird, wie man sie zu Anfang des *Alleluia Dominus regnavit, decorum induit*:



ia

Die Halbtonlage ist auch hier offensichtlich mit der Bezeichnung der Tonrepetition durch *oriscus* verbunden — auch dies hilft nicht zum Verstehen von Pfisterers Behauptung, denn die Situation ist wieder anders. Wahrscheinlich sind mit diesen wenigen Beispielen einer innerneumatischen Verwendung eines abschließenden, also einzeln geschriebenen *oriscus* die häufig auftretenden Typen erfaßt. Keiner davon paßt zu Pfisterers Vorstellung einer aufgelösten Synalöphe — denn daß ein *oriscus*, in St. Gallischer Notation, die Parallelen besitzt, a priori ein Hinweis auf *Synalöphe* bzw. deren sekundäre Auflösung sein sollte, wird man nicht einfach folgern sollen.

Es gibt glücklicherweise noch, selten genug, aber doch wieder ausreichend häufig, auch ganz einzeln, d. h. silbische *orisci*, so daß das gelegentliche Auftreten auf dem zweiten von hiatisch aufeinanderstoßenden gleichen Vokalen nicht notwendig etwas völlig Unvorstellbares sein muß. Man kann dazu die Comm. *Qui meditabitur* betrachten:



Qui me- di- ta- bi- tur in le- ge Do- mi- ni

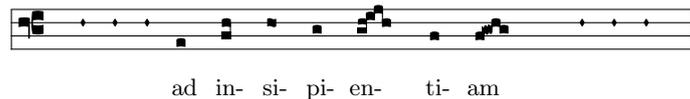
was man nach der St. Galler Notation wohl so singen muß — und was ästhetisch auch schöner ist, weil die Relation des Aufstiegs der jeweiligen Höchsttöne dadurch wirkungsvoller wird, daß vor *lege* auf *h* rezitiert wird:



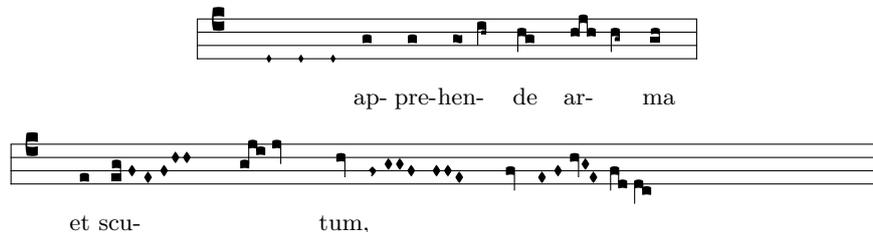
Qui me- di- ta- bi- tur in le- ge Do- mi- ni

Daß hier eine rein rezitativische Umgebung vorliegt, ist klar: Nach einem zweistufigen Initium folgt die Rezitation, die nur verlassen wird vor dem letzten Akzent, eben zur Kadenz. Und hier wird also der Anfang des Rezitativs, nach dem letzten initialen *pes*, als Halbton über der *tuba* markiert, wie man dieses Auftreten des *oriscus* vielleicht bewerten kann; eine der oben so genannten *oriscus*-Formel vergleichbare, aber mit ihr nicht identische Wendung, 1.1.1 auf Seite 31 ff., erscheint hier zerlegt, natürlich ohne daß hier an

eine Synalöphe zu denken wäre<sup>291</sup>. Daß hier nicht etwa eine zufällige „Verschreibung“ des Notators vorliegt, ergibt die Notation im Tract. *Deus, Deus meus* zum Schluß des dritten Verses (wieder nach St. Gallen übertragen):



Dies stellt einen Typ der Verwendung des vereinzelt *oriscus* dar, der eindeutig nichts mit synalöphischen Textbedingungen zu tun hat. Und man kann, wenn man ein wenig im *Graduale Triplex* sucht, auch weitere vergleichbare Beispiele finden, wie z. B. im Grad. *Ego autem*:



Hier markiert der rezitativisch eingesetzte *oriscus* das Ende des Rezitativs, nämlich die folgende Akzentbeachtung, eben den Anfang von Bewegung. Sollte man die Gliederung als Formfaktor des Chorals auch bei einzelnstehenden *orisci* unbeachtet lassen<sup>292</sup>; zu fragen

<sup>291</sup> AR sieht so aus:



Wie so oft ist Greg ausgezeichnet durch ein echtes Initium, das natürlich einen umfangreicheren Ambitus von Anfang an eröffnet, durch die sorgfältige Disposition der jeweiligen Höchsttöne und geringere Floskelhaftigkeit, wogegen AR durch die Wiederholung des „Betonung“-*s-porrectus* auf dem Höchstton dessen Wirkung erheblich reduziert. Für die relative Altersbestimmung von AR gegenüber Greg nach Pfisterer wäre zu bemerken, daß auch AR auf *h* rezitiert, was, wenigstens nach Pfisterer, ein Beweis für das Uralter von Benevent sein soll — dann müßte, wenn man solche Argumentation ernstnehmen sollte, AR eben auch uralt sein. Daß es meistens ästhetisch langweiliger ist, dürfte aber, hoffentlich, musikalisches Grundwissen darstellen.

<sup>292</sup> „**Deklamatorisches**“ in AR und Greg Wollte man deklamatorisch interpretieren, müßte man hier eine Steigerung der Emphase jeweils der „Betonungen“ herauslesen: *Apprende* wird „betont“, *arma* dann gesteigert „betont“, um dann das Wort *scutum*, das anschließt, geradezu als das eigentliche, deklamatorisch herauszuhebende Wort ertönen zu lassen. Vielleicht sollte man doch besser die Gesamtstruktura beachten, um zu erkennen, daß sich der melodische Bogen

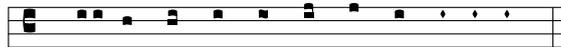
unter Nutzung der Akzente langsam steigert, dann wieder zur Kadenz führt, die in Kontrast zur Kadenz auf der Tonika steht. Dies geschieht aber nicht in einem einfachen Bogen, sondern in zwei Bögen, von denen der zweite, ab *et scutum* selbst wieder in zwei Bögen gestaltet ist. Um die tonräumliche Bewegungsdynamik zu erkennen, braucht man nur das Erreichen des Höchsttons in den beiden Bögen zu vergleichen, einmal Terz, dann Quart; zu beachten ist auch die Nutzung bzw. Nichtnutzung des Tones *b/h*. Die rein musikalische Ästhetik dürfte erkennbar, wenn nicht erlebbar sein.

AR dagegen würde nach solcher „Betonungsdeutung“ dem *Ergreifen* der Waffen und des Schilds als deklamatorisch herauszuhebenden absoluten Ausdruckshöhepunkt verstehen. Daß man die beiden Melodien nicht vergleichen kann, dürfte klar sein — daß ein Autor von Greg auf die Fassung von AR ganz „verzichtet“ haben könnte, ist übrigens durchaus vorstellbar.



ap-pre-hen-de ar-ma et scu- tum

Und genauso ist denn auch der einzelne, im Rezitativ stehende *oriscus* in der Comm. *Vox in Rama* zu verstehen:



Vox in Ra- ma au- di- ta est,

Warum ausgerechnet an dieser Stelle, an der auch AR dezidiert keine Synalöphe kennt, der St. Gallische *oriscus* Zeichen der Auflösung einer ursprünglichen Synamalöphe sein sollte, ist nicht leicht zu verstehen, denn Pfisterer gibt keinen Hinweis darauf, wie man sich eigentlich diese Auflösung vorstellen soll, was also geschehen sein soll: Soll man sich auf *Ramaudita est* — und es ist von der Aussprache her wirklich beachtenswert, daß nicht *auditast* vertont wird! — eine *bistropa* oder *bivirga* vorstellen, die dann so zerlegt wird? Oder soll man sich, was dann aber mit dem Fall von *Domine Deus* nichts zu tun haben kann, den *oriscus* einfach als Zeichen für einen zusätzlichen, durch die orthographisch „zusätzliche“ Silbe geforderten Ton vorstellen? Bei einer Folge syllabischer Töne wird man sowieso keine klare Antwort geben können, denn ob ein Ton zusätzlich oder ursprünglich ist, wer wollte das, von Pfisterer vielleicht abgesehen, a priori wissen? Warum setzt der (angebliche) Orthographisierer dann aber einen *oriscus* und nicht einfach ein weiteres *punctum* bzw. eine entsprechende Liqueszenz? Das sind doch einige Fragen, die vor einer einfachen Identifizierung silbisch einzeln stehender *orisci* mit ausgemerzten Synalöphen zu beantworten sind, auch wenn Pfisterer sie nicht stellt.

Und die Nichtbeachtung der sprachklanglich sehr wahrscheinlichen Bildung *auditast* in der Vertonung ist doch ein ausreichender Hinweis darauf, daß eben nicht alle möglichen, ja wahrscheinlich sogar nur erstaunlich wenige sprachklanglich gegebene, d. h. für den Sprachklang der Zeit vorzusetzende Synalöphen kompositorisch überhaupt beachtet werden.

Vielleicht läßt sich auch ein Grund für den Einsatz eines *oriscus* an dieser Stelle geben, über

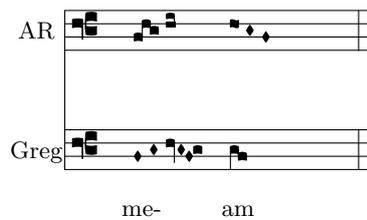
die „Markierung“ des Rezitationsendes hinaus. Wie wäre es, wenn der Komponist hier diese ungewöhnliche Neume gewählt hätte, um eine gewisse Zäsur zwischen *Vox in Rama — audita est* anzugeben; sollte das ausgeschlossen sein, dann müßte man eine entsprechende Wiederlegung geben können. Ein gewisses Absetzen erscheint an dieser Stelle semantisch und deklamatorisch, oder eher syntaktisch doch nicht unpassend; und daß die Gliederung für die Komposition des Chorals ein wesentliches Formmittel war, wird wohl niemand bestreiten wollen.

Damit wird der Choral nicht etwa genuin irgendwie aus sprachklanglicher Deklamatorik abgeleitet, wie dies dem Mythos der so emphatisch unlösbaren Einheit von Singen und Sagen — bei anderen auch noch Tanzen (vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 909 ff.) nach sein müßte — in irgendwelchen Urzeiten der Musik (nach dem Vorbild des großen Irrationalisten Rousseau, sodaß die von Xenophon oder welchem Autor auch immer mit Namen aufgeführten Jagdhunde nie wissen konnten, ob mit ihnen gesprochen oder gesungen wird); zu welchen musikalischen „Urzeiten“ auch immer wieder der Choral gehören „muß“; Augustin oder gar Literatur darüber zu lesen, ist eben doch zu mühevoll — und verhindert tiefste Neuwiederentdeckungen uralter Topoi.

Es geht darum, daß die Musik ihre Gliederungsfaktoren so einsetzt, daß sie den syntaktischen Abschnitten des vertonten Textes so entsprechen kann, wie es die *Musica Enchiridis* ausdrücklich — und in in „anschließenden“ betreffenden Schriften oft genug wiederholt — explizit macht (ed. Schmid, S. 58, 24): *...; item ut in unum terminentur particulae neumarum atque verborum, ...*, was nur Nichtleser des Beitrags *Musik und Grammatik* oder sehr naive Leser (?) der *Musica Enchiridis* in dem abwegigen Sinne interpretieren können, daß hier eine Einheit von Musik und Sprache gemeint sei: Wenn, es sei wiederholt, der Autor, dessen Repräsentierung durch einen Abt von Werden nur recht ungründliche Kenntnis des Textinhalts als bewiesen ansehen kann, die Übereinstimmung der *particulae* fordert, kann er sich auch das Gegenteil, die Nichtübereinstimmung vorstellen, sonst wäre die Regel absurd; natürlich haben beide „Medien“ eigene Merkmale zur Abschnittsbildung, die Musik nicht nur in der Reduktion des Klangreizes auf den Einklang (nach, was wohl implizit wesentlich ist, Steigerung durch Dissonanz), schließlich haben beide einen eigenen Sinn, die Musik vornehmlich ästhetischer Natur, was höchstens hochgradig unmusikalische Hörer oder eher nur Betrachter nachzuvollziehen nicht imstande sind; weder Hucbald noch der Autor der *Musica Enchiridis*, noch Oddo noch Guido sind aber unmusikalisch.

Kein Betrachter oder gar Hörer Gregorianischer Kadenzformeln wird deren Gestalt auf sprachklangliche Merkmale der Syntax zurückführen können, ja auch nur auf die Idee geraten, dies in Erwägung ziehen zu sollen: Wer würde sprachklanglich auf die Idee kommen, wie im Int. *Quasi modo geniti* die abschließenden drei Alleluias so zu sprechen, daß sprachklanglich irgendwie analog das erste und dritte identisch, das mittlere aber anders und dazu noch mit einer Art Scheinkadenz auf der Quartaffinalis unter der Tonika deklamiert werden könne (nicht in AR, wohl aber in fünf der *Sextuplex*-Hss., nicht gerade ein Hinweis auf genetische Abhängigkeit, sondern jeweils eigene Entwicklung des Repertoires aus einer gemeinsamen Vorgabe). Auch wenn man nur sozusagen die Kadenzformeln allein hört, dürfte außer einem ideologisch apriorisierten Betrachter niemand einen Bezug zum Sprachklang des Satzschlusses bei einer Kadenzwendung wie:

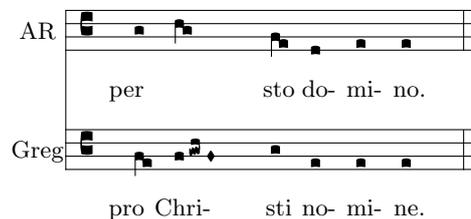
wäre, ob hier nur wegen der Liqueszenz eine graphische Auflösung des *pes quassus* erfolgt



in der Comm. *Cum invocarem* behaupten wollen. Auch der „singenste“ Redner der Kaiserzeit wird nicht derartige Schlußmelismen als Kennzeichen von Satzschlüssen angefügt haben (eine Zusammenstellung der wesentlichen Quellen zu diesem Thema findet man z. B. bei W. Christ, *Die Parakataloge im Griechischen und Römischen Drama*, Ak. d. I. Kl. d. k. Ak. d. Wiss. XIII. Bd. III. Abh.; bevor man daraus zu tiefe oder weitgehende Folgerungen ziehen will, sollte man beachten, daß es sich durchgehend um Bemerkungen von an einem Ideal „alter Einfachheit“ (um nicht Winkelmann zu zitieren) in einer Art Neocatoismus orientierten Kritikern handelt, die zudem immer dasselbe von einander abschreiben, eben als Topos, und daß die Nutzung eines intelligenten Dieners zur Angabe sinnvoller Tonhöhengrenzen bei einem der Gracchen auch heute noch, insbesondere weiblichen Parlamentsrednern, nicht schlecht anstehen würde, obwohl noch öfter eine Lautstärkeregelung anzuempfehlen wäre, vielleicht schafft hier ja die technische Akustik Abhilfen).

Insbesondere wird dieser fiktive singende Redner nicht auf den auch AR unbekannt gebliebenen Gedanken geraten sein, den Halbschluß identisch zu gestalten, also *iustitiae meae* gleich zu vertonen wie *orationem meam* (selbst solche klaren motivischen Gestaltungen soll AR „zersungen“ haben — die These einer direkten Abstammung AR von Greg macht doch erhebliche Schwierigkeiten, wo auch immer man hinschaut; es scheint wesentlich sinnvoller, hier von einer nur von Greg durchgeführten Angleichung zu sprechen, mit der eine eher wie AR klingende gemeinsame Fassung eben „symmetrisiert“ wurde).

Selbst den Schluß einer so einfachen Antiphon wie *Ter virgis* wird man in beiden Fassungen nicht als musikalische Typisierung sprachklanglicher Satzschlußintonation deuten können (AR nach der Übertragung von E. Nowacki):



Man darf schon von hier aus voraussetzen, daß die Gliederung, z. B. auch durch *oriscus* dem Komponisten und Notator(en) bewußt war, d. h. daß der moderne Deuter nicht einfach die *inci-*

sein könnte, das Beispiel also in der Rubrik der eine Komplexneume beginnenden *oriscus*-Zeichen zu klassifizieren wäre. Für die Frage nach einer synalöphischen Verwendung des *oriscus* kann dieses Problem aber außer acht gelassen werden. Charakteristisch ist in jedem Fall der Bezug zum Rezitativ. Nicht verschwiegen bleiben soll ein Fall, der rein melisch besonders merkwürdig erscheint, nämlich die Antiphon aus den Improperien *Quid ultra debui*, wo man einen silbischen *oriscus* findet, der als rezitativisch auch nicht ganz leicht zu erklären wäre<sup>293</sup>:

*siones* oder *particulae* unbeachtet lassen kann, nur um Beispiele angeblich sekundär aufgehobener Synalöphen finden zu können.

Läßt sich etwa belegen, daß das insgesamt seltene Auftreten silbisch einzelner *orisci* — nicht nur in St. Gallen — öfter auf Hiattstellen gleicher Vokale begegnet als die relative Wahrscheinlichkeit überhaupt des Auftretens dieses Zeichens erwarten läßt? Statistisch gesehen ist die Anzahl von Fällen überhaupt zu gering, um darüber verbindliche Aussagen machen zu können. Zu fragen ist aber einmal, ob die in eine Komplexneume eingebundene *oriscus*-Neume nicht in diesem Komplex einen selbständigen Ton, ja einen artikulatorisch oder auch melisch als selbständig besonders hervorgehobenen Ton bezeichnen soll, und ob nicht daher die Möglichkeit überhaupt auch für eine silbische Vereinzelnung herrührt. Zum anderen aber wäre zu fragen, insbesondere in Hinblick auf folgende Beispiele des Auftretens z. B. auch in Metz, ob nicht sogar eine Art Warnung vor eventueller Synalöphe zeichenmäßig so gegeben werden sollte; dies betrifft Fälle von Hiaten zwischen Inzisionen.

<sup>293</sup>Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch das Auftreten eines silbisch einzelnen *oriscus* in einer der sehr einfachen Antiphonen zur Fußwaschung, in der Ant. *Mandatum novum*, die allerdings nur in einer nicht ganz alten Hs. aus St. Gallen überliefert ist. Dies besagt aber nichts, weil die notatorische Tradition der Anwendung von Neumen hier natürlich noch voll gegeben ist (wiedergegeben werden die Notenzeichen der Hs., also *virgae* da, wo St. Gallen *virgae* schreibt etc.):



Man-da- tum no- vum do vo- bis ut di- li- ga- tis

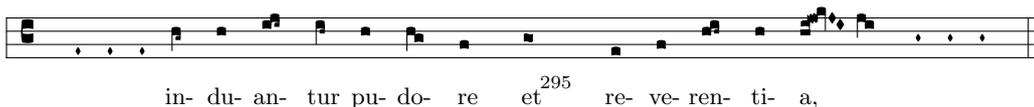
Der Initialtyp begegnet öfter im 3. Ton, was man auch von Gevaert erfahren kann. Charakteristisch ist der zweimalige Aufstieg zum Höchstton *c*, der, wie in der Ant. *Hic est discipulus* beim ersten Auftreten wiederholt werden kann, also statt *a h c* findet man auch *a c c*. Das zweite die Betonung beachtende Auftreten von *c* scheint fest zu liegen. Dieses Auftreten des silbisch vereinzeln *oriscus* gerade in den stilistisch einfacheren Gattungen auch der officialen Antiphonie macht u. a. deutlich, daß methodisch eine komplexe Aussage wie die einer Verbindung von Orthographisierung der Synalöphe gerade angesichts der relativen Seltenheit des Auftretens (wie auch der Seltenheit der Synalöphe) ohne Berücksichtigung des officialen Repertoires unbrauchbar sein muß.

Weil ersichtlich hier von einer Verbindung zur Synalöphe unmöglich gesprochen werden kann, muß man konstatieren, daß der silbisch vereinzelt auftretende *oriscus* eben auch einen, wahr-



Der auf *vineam* erreichte Ton stellt tatsächlich einen tiefen Rezitationston dar. Es ist also nicht ganz undenkbar, daß die Setzung des *oriscus* hier auch den Sinn einer entsprechenden Markierung hatte, allerdings muß man dann auch eine gewisse Nähe des betreffenden Tons zu diesem Ton annehmen, also einen unskalischen, irrationalen kleinen Schritt. In solchen Beispielen zeigt sich, daß die Setzung eines silbischen *oriscus* nicht völlig unfrei gewesen sein muß; es muß Situationen gegeben haben, in denen ein Bedarf an der „Zusatzbedeutung“<sup>294</sup> — über die reine Tonhöhe hinaus — verfügbar war. Hier kann man mit Recht sagen, *wie dem auch sei* (denn das Bezeichnete von „Zierneumen“ wird man nicht mehr rekonstruieren können), klar ist, daß genau hier die Klasse des Auftretens des Zeichens zu erkennen ist, die in der Comm. *Cum invocarem te exaudisti me* zu finden ist, von einem Bezug zu einer in den alten Quellen nicht nachweisbaren angeblichen Synalöphe ist also nicht zu sprechen. Ja, man kann sogar erschließen, daß die Setzung eines *oriscus* statt eines einfachen *punctum* ein Hinweis auf einen Neuansatz bedeutet hat, also das Gegenteil einer Synalöphe, wie es genau dem semantischen und syntaktischen Sinn entspricht (dann müßte man die Zerlegung einer mit *oriscus* schließenden Komplexneume zu einer Orthographisierung sogar als regelrecht beurteilen).

Und warum soll nicht gerade diese Zusatzbedeutung des Zeichens auch den Einsatz in der Comm. *Erubescant et revereantur* erklären, wo der Text *induantur pudore et reverentia* melisch zumindest eindeutig eine kleine Zäsur setzt, Rez. nebst Halbschluß, neues Initium und Aufstieg zum den ganzen Abschnitt beschließenden Interpunktionsmelisma; semantisch wäre hier eine Synalöphe angesichts dieser klaren Vertonung der Gliederung unpassend, auch wenn sie hier syntaktisch denkbar wäre:



scheinlich besonders betonten oder abgesetzten Hochtönen bezeichnen kann. Hier wäre z. B. auch nach der Existenz des Phänomens der Betonung zu fragen — da, wo die Notation einen Hinweis geben könnte. Auch hier manifestiert sich die Unzulänglichkeit der Behauptungen von Pfisterer. Übrigens verwendet die gleiche Hs. für eine melodische Bewegung ... *G ab G* ... (auf *dilexi vos, dicit Dominus* keinen einfachen *pes*, sondern einen *pes quassus*; sollte man nicht hier einen vergleichbaren „Nebensinn“ der Neume wie beim *oriscus* annehmen können?

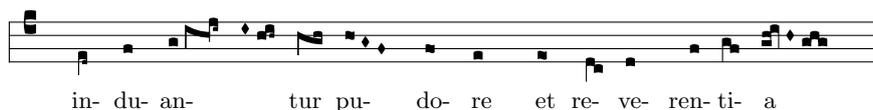
<sup>294</sup>Angesichts des doch recht seltenen Auftretens des einzelnen, aber auch des in Komplexneumen eingebundenen *oriscus* wird man diese „Zusatzbedeutung“ als melisch nicht sehr wichtig ansehen können, d. h. daß ein Notator sich dieses Zeichens in einer gewissen Individualität der Melodieempfindung bedienen konnte.

<sup>295</sup>Pfisterer, *ib.*, S. 200, Anm. 588, bemerkt zur Tonhöhe des *oriscus*: *auf et ist nach Ben5 a zu*

Während St. Gallen nur einen *oriscus* auf *et* notiert, schreibt Metz dazu noch den Buchstaben *c*, was den folgenden kurzen Punkten entspricht. Demgegenüber ist in St. Gallen wie in Metz der Ton auf *pudore* wie es für eine kleine *incisio* passend ist, als *longa* geschrieben. Daß der *oriscus* hier auf eine aufgelöste Synalöphe verweisen sollte, in St. Gallen ebenso wie in Metz, erscheint angesichts der melodischen Linie doch als wenig überzeugende Interpretation (Initialformeln mit einem ersten hohen Ton findet man häufig genug, z. B. in der Comm. *Adversum me* in anderer Tonart; für den Angehörigen der *music community* des Gregorianischen Stils muß hier klar sein, daß der Komponist *et ...* initial vertont, also das Vorgehende als *incisio* abgeschlossen wurde, was ja auch der Fall ist). Zumindest müßte sich dann eine Neumengruppe finden lassen, die die Folge *ah G* als einheitliche Komplexneume schreibt; also ein *pes*, dessen Schlußton durch einen *oriscus* wiedergegeben wird, nicht gerade eine Tonfolge bzw. Neume, die sich so häufig findet, daß man ihre Auflösung in zwei silbische Teile ohne weiteres annehmen kann. Also wird man hier eher deuten müssen, daß der *oriscus* an dieser Stelle eine Warnung vor einer Synalöphe darstellen soll<sup>296</sup> — wenn man unbedingt eine Verbindung zur Synalöphe

*lesen*. Warum das Zeugnis einer einzigen Beneventanischen Hs. die angeblich richtige Überlieferung wiedergeben soll, ergibt sich natürlich aus der a priori Annahme, daß die Beneventanische Überlieferung geradezu die älteste sein muß; eine Annahme, die nicht nur erhebliche Probleme bereitet, wie oben angesprochen, sondern an dieser Stelle völlig überflüssig ist. Daß ein *oriscus* natürlich auch einen höheren oder auch — lokal — höchsten Ton repräsentieren kann, das ist so ausreichend häufig überliefert, daß Pfisterers Bemerkung schon von da obsolet ist; *Chartres* weist eindeutig auf einen höheren Ton als der vorausgehende hin, und daß diese Überlieferung etwas älter sein dürfte als Ben5, darf man ja wohl voraussetzen. Wenn Metz ein *c* hinzuschreibt (s. u.), wird man das auch nicht notwendig als Verschreibung für *e* lesen müssen, nur um die Pfisterersche Lesart als alt „durchzusetzen“.

<sup>296</sup>Nicht ganz ohne Unterhaltungswert in dieser Situation ist AR, wo auf *et* ebenfalls keine Synalöphe, sondern ein *oriscus* notiert wird, wobei zu beachten ist, daß die Melodie transponiert erscheint, denn ganz verschieden zu Greg ist sie nicht:



Daß hier *pudore* irgendwie aus einer Synalöphe orthographisch befreit worden wäre, wird wohl niemand annehmen wollen, so daß man das auch nicht für *pudore et* annehmen muß. Daß die Melodien parallel sind, sieht man besonders deutlich zu Ende, wo *reverentia* identisch vertont ist. Greg hat die Bewegung auf *reverentia* in AR „verschoben“ auf den Akzent, „dafür“ setzt AR den Akzent von *pudore* deutlich hoch, Greg komponiert nur den Gesamtabstieg (ohne etwa die Wortakzente nicht zu nutzen, er stellt ein Stehenbleiben dar), AR ornamentiert stärker; Greg setzt den Höchstton am Schluß, AR an den Anfang in ein größeres Melisma; Greg kennt ein solches nur zum Schluß, ist also ökonomischer im Umgang mit auffälligeren Merkmalen der Melodie: Daraus den Schluß ziehen zu können, daß AR aus Greg abstamme, verlangt schon viel

herstellen wollte: Greg wie AR machen deutlich, daß hier eine *incisio* vorliegt, wie es einmal der Melodieführung, neues Initium nach Halbkadenz, zum anderen aber der Syntax geschuldet ist — für sprachlich völlige Ignoranten sollte man die Komponisten oder Adaptoren der Melodien nicht halten, besonders in der fränkisch überlieferten Fassung (und die Langobardische Überlieferung ist sehr viel später als die im „Norden“), ja man kann im Vergleich der Melodien feststellen, daß Greg mit dem von Pfisterer so perhorreszierten Anstieg von *et* nebst *oriscus* diesen syntaktischen Einschnitt noch deutlicher macht als AR; gerade hier könnte man eine bewußte redaktionelle Interpretation ansetzen wollen, wenn man die Lagen einzelner Töne als Merkmal der melodischen Gestalt ansetzen will; nur warum sollte man das nicht tun? nur um sich der *oral tradition* Vagheitstheorie anzuschließen?

Angesichts der semantisch-syntaktisch naheliegenden, ja zwingenden Gliederung wäre eine Synalöphe an dieser Stelle wohl auch hochgradig unpassend, wenn man nicht einen ganz einfachen Stil der Melodik will. Auch hier erweist sich Pfisterers Hinweis als methodisch nicht gerade brauchbar:

Der Umstand, daß einmal ein *pes quassus* auf einer tatsächlich synalöphisch überlieferten Textstelle in vielen St. Gallischen Hss. in *oriscus* und folgende *virga* aufgelöst bzw. orthographisiert worden ist, dürfte als Grund für eine Verbindung jedes silbisch einzelnen *oriscus* mit einer angeblichen Orthographisierung sonst nicht überlieferter Synalöphen nicht ganz ausreichend sein: Gerade die Unterschiedlichkeit der von Pfisterer zitierten Fälle von silbisch alleinstehenden *orisci* auf hiatischen Vokalfolgen müßte klar werden lassen, daß man wenigstens heuristisch eine Unterscheidung von Orthographisierungen wirklicher oder angeblicher Synalöphen nach *additiv* oder *divisiv* treffen muß, wie dies oben angedeutet wurde. Dabei wird dann aber auch klar, daß additive — d. h. durch Hinzufügung eines neuen Tons aufgelöste Silbenvertonung — Orthographisierung nur dann als solche bestimmt werden kann, wenn es klare Zeugnisse für eine vorliegende Synalöphe in den ältesten Hss. gibt, sonst kann niemand eine aufgelöste Synalöphe an betreffenden Stellen, d. h. nur wegen eines bestehenden gleichvokaligen Hiats, behaupten wollen<sup>297</sup>.

Wie ebenfalls bereits angedeutet, besteht bei dem Auftreten einer auch komponier-  
an a priori Eingebung, kann hier aber nicht akzeptiert werden.

<sup>297</sup>Charakteristisch für das Vorgehen von Pfisterer ist auch der Umstand, daß er keine Erörterung darüber anstellt, was denn eigentlich die von ihm behauptete besondere Affinität silbisch vereinzelter *orisci* zur Synalöphe ausmachen könnte, also, was denn eigentlich die zu postulierende Zusatzbedeutung, d. h. das Bezeichnete, das dem *oriscus* gegenüber einem *punctum* oder einer *virga* eignet (über die Angabe eines Tones bestimmter, in adiastematischer Notation nicht faßbarer Höhe hinaus), mit einer orthographisierten Synalöphe zu tun gehabt haben könnte; gar keine Zusatzbedeutung oder eine Zusatzbedeutung ohne jeden Wert für die Frage nach Gliederungseigenschaften einfach dadurch stillschweigend vorauszusetzen, daß man von Neumen nichts wissen will oder auch weiß, erscheint auch nicht als methodisches Ei des Kolumbus im Umgang mit der Choralüberlieferung.

ten Synalöphe methodisch die Notwendigkeit, nur die älteste Überlieferung zu befragen, denn als Aussprache erscheint die Synalöphe stets produktiv zu sein. Dies heißt, daß ein Schreiber oder Sänger jederzeit, d. h. auch später die Möglichkeit gehabt haben kann, eine entsprechende hiatische Silbenfolge als eine Silbe zu lesen und entsprechend die Neumierung zu setzen. Vor einer systematischen Aufarbeitung des Auftretens ist eine ausreichende Bestimmung dieses Phänomens nicht möglich, denn daß man *consilii* als *consili* gelesen hat, ist aussprachemäßig immer denkbar. Und dabei ist doch auch zu beachten, daß aussprachemäßig eine solche Synalöphe gerade in romanischen Ländern wohl zwangsläufig vorausgesetzt werden muß — ob dem dann auch die Komposition folgt, das kann man nur sehen, wenn man entweder wenigstens in einer der älteren Hss. eine klare kompositorische Beachtung einer solchen Synalöphe findet oder, eventuell in Vergleich mit Formeln, eine Auflösung plausibel machen kann.

Wenn z. B., um Pfisterers letztes Beispiel einer angeblich aufgelösten, ursprünglich gegebenen Synalöphe anzuführen, aus der Melodieführung und der Neumierung im Off. *Tollite portas* sowohl in AR als auch aus den im *Graduale Triplex* angegebenen Hss. auf *porte eternae* — so die Lautung in AR — abzulesen ist, daß sie eindeutig keine Synalöphe kennen<sup>298</sup>, ja melodisch eindeutig ein Einschnitt nach dem Anfangswort komponiert wur-

<sup>298</sup>Eine besondere Orthographisierung einer fragwürdigen Synalöphe *Chartres* könnte, im Gegensatz zu den älteren Hss.!, bei einer hier etwas anderen Melodieführung, vielleicht mit anderer Neumenverteilung einen Hinweis auf etwa gemeinte, aufgehobene Synalöphe geben — unter aller Vorsicht könnte man an eine Übertragung im folgenden Sinne denken:



por-      tae      ae- ter- na-      les

Man könnte annehmen, daß der Notator von *Chartres* eine Synalöphe über bzw. von *portae aeternales* als Vorlage hatte, schriftlich oder mündlich — denn es ist immer zu beachten, daß eine synalöphische Aussprache durchgehend produktiv war, also immer „neu“ eingesetzt haben kann! —, die an der betreffenden Stelle synalöphisch gewesen wäre, daß also der in den anderen Hss. klar über *aeternales* stehende *Porrectus cac* beide Silben betroffen hätte. Nach der vagen Diastematie müßte der *oriscus* der Hs. auf *d* stehen, was aber doch auffällig wäre, weshalb hier für die „Übertragung“ *c* gewählt wurde. Man müßte dann diesen *oriscus* als Entsprechung zur Version von Metz sehen, der St. Gallen mit etwas anderer Neumenverbindung entspricht, und dem Notator von *Chartres* eine Auflösung des *porrectus cum orisco cacc* zuordnen — das erscheint als plausible Lösung, nur bleibt die Frage, ob sich diese Lösung des Unterschieds der Überlieferung an dieser Stelle auf eine synalöphische Urfassung beziehen läßt, von der die früheren Hss. keine Spur kennen (genau wie AR).

Hinzu kommt noch, daß *Chartres* auch davor melodische Abweichungen kennt, nämlich den „Verzicht“ auf den liqueszenten *climacus* bzw. den Metzter *pes quassus*. Hinzu kommt noch ein Merkmal: Der Anfang der Melodie entspricht wie auch der Ambitus genau dem Anfang des Chorteils auf *Tollite portas*, auch der Abschlußton der üblichen Fassung auf der Tonika *a* (Quinttranspo-

de, stellt sich natürlich die Frage, ob Pfisterers Deutung von Überlieferungsvarianten in anderen Hss. als ursprünglich anzusetzende Synalöphe oder Auflösung derselben zutreffen

---

sition, wohl wegen zu tiefem Initium, das AR wie so oft nicht kennt) ist da zu finden.

Die Gestalt der Melodie im Gradualbuch, die mit den angesprochenen kleinen Varianten der von St. Gallen und Metz entspricht, hat also für sich die Verwandtschaft mit dem gleichlautenden zweiten Wort des Anfangs; solche musikalischen „Assonanzen“ sind nicht selten.

In Hinblick auf diese Ähnlichkeit, die AR nicht kennt — ein Hinweis auf sekundäre *Parallelstellenangleichung* nur in Greg? —, erscheint auch die Melodieführung mit Kadenz und deutlicher *longa* auf der Tonika auf *portae*, wie überhaupt die Gesamtgestalt eben als Kadenzbildung sehr sinnvoll, wogegen die Version von *Chartres* in dieser Hinsicht merkwürdig anmutet, insbesondere in Hinblick darauf, daß der Schlußton auf der Tonika *portae* auch in *Chartres* auftritt, also das wesentliche Merkmal, das die direkte Anbindung des *Porrectus* melodisch und funktional unverstündlich erscheinen läßt — warum sollte ein so deutlich erreichter Kadenzton zumal in seiner, auch für *Chartres* gültigen Parallelität zum Anfang direkt mit einer neuen Anfangswendung vermischt werden?

Diese Frage darf gestellt werden, denn der Kontrast zum Sinn der weitgehend gleichen Melodie in Metz bzw. St. Gallen ist gerade hierin auffällig: Anzunehmen, daß die klare Kadenz *cba a* in St. Gallen wie in Metz, deren Alter durch *Chartres* bestätigt wird, durch eine synalöphische Verschmelzung mit einer deutlich abgesetzten und klar neu beginnenden Neume/Silbe so wie in *Chartres* zerstört worden sein könnte, verlangt vom Komponisten ein erhebliches Unverständnis der melodischen Gestalt — diese ist klar darauf ausgerichtet, *aeternae* vom vorausgehenden, kadenzierenden Abschnitt abzutrennen.

Die Annahme liegt daher nahe, daß der „Orthographisierer“ von *Chartres* eine scheinbare Synalöphe in einer Weise emendiert hat, die den Sinn der Melodie und ihres Bezugs zur syntaktischen — hier ein Einzelwort als Abschnittsträger — Funktionalität aufhebt; keine Verbesserung, sondern eine Verschlimmbesserung eines Mißverständnisses, das sehr wohl durch Schreibungsfehler entstanden sein kann, also durch unklar notierte Vorlage, vielleicht eine Vorlage, die zuwenig Platz gelassen hat.

Ein vergleichbarer Anschluß als Halbschluß findet sich z. B. im Off. *Reges Tharsis* auf *adducent* — *et*, oder melisch im Off. *Scapulis* auf *meus es, non* im 1. Vers, oder im Off. *Levabo oculus* im 1. Vers auf *exquiram: et* — also in Fällen, in denen eine Mittelkadenz nicht durch das üblich aufsteigende Initium, sondern eine Bewegung vom Hochtton nach unten und wieder nach oben fortgesetzt wird; ein Prinzip, das auch für die Psalmodie der Meßantiphonen gültig ist; wie das der Notator von *Chartres* mißverstehen konnte und nicht, wenn er schon eine „ungetrennte“ Vorlage benutzt hat, die natürlich auch falsch gesungen gewesen sein kann, dann sinngemäß zwischen *a* — *cacc* trennt, sondern so, wie er dies tut, läßt schon an die Durchführung eines Formalismus denken: Eine so umfangreiche Wendung als Synalöphe zu verstehen, fordert schon eine gewisse Ignoranz.

Auf eine gleiche Situation weist das *Offertoriale triplex* hin, wo St. Gallen genau wie oben zitiert trennt, *Chartres* aber ebenfalls wie oben notiert (aus dem 1. Vers des Off. *Benedic ... et renovabitur*):



mi- se- ra- ti- o- ne et mi se- ri- cor- di- a.

Die Schlußbildung begegnet im gleichen Off. auf *in iniquitatibus tuis*, ist also sozusagen gesichert.

*Chartres* dagegen bindet genauso wie im vorgenannten Offertorium und hat hier die gleiche Melodie wie St. Gallen (Metz ist getilgt), einschließlich des klaren Kadenzabschlußtons *miseratione a!* Daß St. Gallen die korrekte Version wiedergibt, ist nicht zu bezweifeln (Ott überträgt hier wie *Chartres*). *In atriiis* schreibt übrigens *Chartres* im Off. *Iustus ut palma* orthographisch (man vgl. die Angabe von *krasis* im *Offertoriale triplex*, S. 151).

AR trennt eindeutig:



in mi- se- ra- ti- o- ne et mi- se- ri- cor-di a

Was wohl den Autor dieser Melodie, 1. Ton „statt“ 5. in Greg, dazu gebracht hat, nicht ordentlich *miseri-cordia* zu „betonen“, wie dies der Autor von Greg getan hat. Die Melodien sind sich hinsichtlich des auffälligen Abstiegs auf der dritten Silbe des Zitats ähnlich.

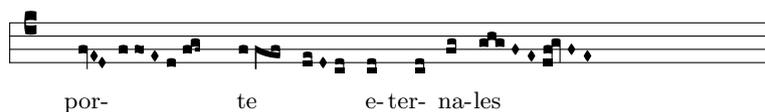
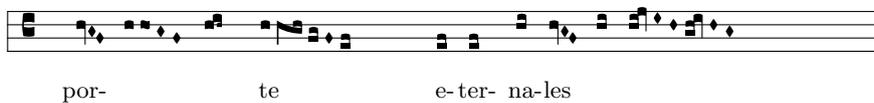
Daß musikalisch gesehen die beiden zitierten Fälle in St. Gallen und nicht in *Chartres* vernünftig notiert werden, dürfte angesichts der Parallelen und der Kadenzformation klar sein. Damit wird der oben angedeutete Sachverhalt denkbar, daß *Chartres* die klar sekundäre Auflösung einer nur von der Textschrift her synalöphischen Neumenverteilung durchführt, die der Tradition widerspricht. Der Notator von *Chartres* kann also die eigentliche Tradition nicht gekannt haben, wenn er eine notierte Fassung übernommen hat, die eine Synalöphe verwendet hat, mußte er für eine offenbar für notwendig gehaltene Orthographisierung die Entscheidung eben einer Auflösung der Neumen treffen. Seine Lösung ist deshalb von Interesse, weil er nicht die übliche, sondern eine eigene Entscheidung trifft, und dabei den *oriscus* als Zeichen für einen als abgesetzt von den anderen verstandenen bzw. zu verstehenden Ton verwendet. Wenn er nicht zwischen Schlußton auf der Tonika und folgender Neumengruppe trennt, sondern nur den letzten Ton, den mit *oriscus* bezeichneten Ton, abtrennt, ist das ein Hinweis darauf, daß diese Neumen zusätzlich zur Bezeichnung eben des Umstands eines gesonderten Tons in der Abgrenzung, vielleicht Betonung oder andere irgendwie trennende Faktoren ein eigenes Bezeichnetes besitzt, eben als „Zierneume“ — weshalb einzeln an syntaktisch vergleichbaren Stellen auftretende *orisci* durchweg als Neumen mit einer irgendwie „abtrennenden“ Zusatzbedeutung angesehen werden könnten, was auch auf die mit *oriscus* schließenden Komplexneumen angewandt werden könnte: Deren Schlußton wäre dann auch bei vielleicht synalöphischer Schreibung Zeichen für den gemeinten Neueinsatz (wenn solche Fälle in ausreichender Zahl auftreten würden, auch hier wird die Notwendigkeit von Statistik deutlich). Wie weit diese Art verbreitet ist, würde man wohl relativ leicht aus dem in Erlangen (einst?) verfügbaren Schatz an Mikrofilmen erfahren können. Neumengruppen

kann, wenn er einfach zwei nicht gerade identische, aber doch sehr ähnliche Vertonungen eines Hiats einmal als Synalöphe, dann aber als deren Auflösung deutet — obwohl beide Melodiewendungen klar die orthographische Einteilung beachten; eine etwas wundersame Ausgangssituation für die Behauptung einer ursprünglichen Synalöphe. Hinzu kommt, daß denn doch auch noch zunächst zu fragen ist, ob die beiden Melodien wirklich identisch sein müssen, ob hier also einer der Fälle gleicher Vertonung gleicher Wörter vorliegen könnte, die Fälle also wirklich vergleichbar sind, was für AR selbstverständlich ist (zunächst das Grad. *Tollite*, dann das Off. gleichen Namens<sup>299</sup>):



mit abschließendem *oriscus* scheinen also diesen letzten Ton als besonders herausgehoben oder abgesetzt zu verstehen. Wenn in *Chartres* nicht einfach die überlieferte Neumenform formalistisch abgeschrieben worden ist, d. h. ein vorliegender *porrectus* nicht getrennt werden konnte, und somit nur der letzte Ton zur Abtrennung verfügbar schien, dann könnte man voraussetzen, daß das zusätzliche Bezeichnete des *oriscus* für den Notator von *Chartres* noch produktiv war. Es bestehen ersichtlich ein ganzer Fragenkomplex, den umfassend zu beachten vor endgültigen Behauptungen über Synalöphen eigentlich notwendig ist.

<sup>299</sup>Um auch die Parallelen in AR verfügbar zu machen, seien sie hier zitiert; wie man sieht, könnte man sich einen Teil der Schreibarbeit sparen, weil beide Melodien zu Anfang identisch sind; eine besondere Parallelität beider Fassungen findet sich hier nicht — daß AR hier sekundär eine Vereinheitlichung durchgeführt haben könnte, sagt nichts über eine Relation zu Greg; weil in AR nicht etwa die gesamten Melodien gleich sind, könnte aber „genausogut“ Greg differenziert haben. Die Melodieführung in Greg jedenfalls fällt auf, wenn sie zunächst zum Hochtton *d* aufsteigt, auf Akzent, um dann noch einmal den zweiten Akzent zu nutzen, um den nächsten Höchstton, den absoluten Höchstton *f* zum Schluß zu singen, der nur noch einmal auftritt. Darin liegt eine Gesamtdisposition des Ambitus, die in AR nicht ganz fehlt — die jeweiligen Höchsttöne sind einen Halbton tiefer, ihr Auftreten ist im Schlußmelisma, also nach dem letzten Wortakzent, vielleicht hat Greg hier „normalisiert“:



Daß AR hier nicht an eine Synalöphe gedacht haben kann, dürfte ebenso klar sein, wie in Greg.



Dabei ist zu beachten, daß der (im Zitat eingeklammerte) *pes quassus*<sup>300</sup> über *portae* im Off. *Tollite portas*, also im 2. Zitat nur in Metz zu finden ist (die gemeinte Tonhöhe ist natürlich nicht sicher zu bestimmen!). Die jeweiligen Schlußwendungen, *clivis* bzw. *punctum* auf *portae* sind in beiden Hss. klar als in allen Tönen lang gekennzeichnet. Demgegenüber sind im Graduale in der folgenden, also nur melisch gleichen Wendung, alle Töne klar als kurz charakterisiert, als *Kürze mit kurzer flexa* in Metz bzw. als *trigon* mit immerhin langem Schlußton in St. Gallen. Klar ist damit in jedem Fall, daß die beiden Wendungen nur melisch vergleichbar sind. Dies gilt analog im Offertorium, wo dem wie gesagt in beiden Fassungen langen Schlußton im Folgenden eine kurze *clivis* — St. Gallen — bzw. ein kurzer *porrectus* — Metz — nebst jeweils anschließendem *oriscus/pressus* folgt. Die folgende Silbe wird durch einen im Fall von St. Gallen augmentativ liqueszentifizierten *eckigen pes* vertont; Metz macht klar, daß eindeutig nur der erste Ton lang gemeint ist.

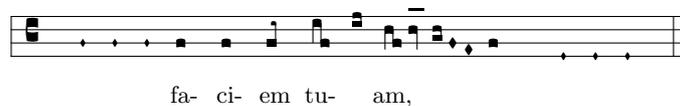
Diese rhythmische Anlage macht eindeutig klar, wo hier eine Art Ruhepunkt, ein musikalisches *comma* vielleicht, in der Sprache von Guido, abgeschlossen wird: Die rhythmischen, nicht gerade jungen Hss. machen klar, daß sie in beiden Fällen an eine Synalöphe nicht gedacht haben können. Man kann natürlich spekulativ dennoch behaupten wollen, daß beide Fassungen hier eine vorgegebene Synalöphe zerlegt haben „sollen“, vielleicht durch Wiederholung des Terzsprungs? Warum fällt dann aber diese „Zerlegung“ derart massiv aus, wie sonst keine der erkennbaren sekundären Orthographisierungen, sollte man hier einen plötzlichen totalen Sinneswandel gegenüber einer spekulativ ersonnenen synalöphischen Vorlage erfinden? Sinnvoll erscheinen solche Spekulationen offensichtlich nicht. Klar wird aus der Verschiedenheit der beiden Fassungen auch, daß in beiden Beispielen eine gewisse Variantenbreite bestanden haben dürfte, möglicherweise größer als an anderen Stellen. Solche Stellen gibt es ja auch ohne jeden Bezug zur irgendwelchen, angeblichen, restlos verschwundenen Ursynalöphen.

Zunächst ist also die Frage, ob hier ursprünglich eine melodisch identische Wendung für beide Liedmelodien an dieser Stelle vorlag. Dazu ist zunächst zu beachten, daß das Spiel mit dem Terzsprung, *a – c* bzw. untransponiert *D – F* geradezu ein Merkmal des 2. Tons darstellt, was besonders charakteristisch in dem großen quasi rezitativischen Melisma im Vers ist, z. B. im Grad. *Domine Deus*:



<sup>300</sup>Dazu noch ausdrücklich ein *c*; also ein kurzer *pes quassus* — ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Zusatzbedeutung des *oriscus* nichts mit metrischer Dauer zu tun hat.

Auch sonst kann man eine entsprechende kompositorische Freude an diesem Terzsprung, einem „Umgehen“ des Halbtons, in Gradualia der 2. Tonart durchweg erkennen. Auch der Schlußsprung  $d - a$  ist nicht ungewöhnlich. Ein hübsches Beispiel für das Spiel mit dem Terzsprung findet man auch im Grad. *Ostende nobis* im Chorstück auf *tuum*. Man könnte geradezu von einer kompositorischen Nutzung einer skalischen Eigenschaft der Relation von Tonika zu Tuba sprechen. Auch die Bildung im Grad. *Tollite portas* selbst ist nicht ganz ohne Parallelen, wie etwa das bereits zitierte Grad. *Domine Deus* ebenfalls im Chorstück zeigt; es handelt sich um einen Teil der bekannten Formel für den 1. Akzent in der ersten Mittelkadenz der typischen Melodie des 2. Tons:



Diese Parallele ist nicht ganz ohne Interesse, denn was macht der Komponist des Grad. *Tollite portas* an der betreffenden Stelle, die er sonst anders anlegt: Für *portae* nimmt er die entsprechende Formel, denn es handelt sich tatsächlich um den 1. Akzent vor Schluß (der nächste liegt auf *aeternales*). Andererseits verändert er den Schluß, warum er dies tut, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Wie die zitierte Stelle aus dem Grad. *Domine, Deus* zeigt, ist die Wendung auch frei verfügbar, nämlich als reine Schlußwendung auf der Tonika, was ebenfalls eine gewisse Veränderung gegenüber dem Formeltyp bzw. bestimmten Varianten (z. B. im Grad. *Nimis honorati*) bedingt. Der Komponist von *Domine, Deus* tut dies durch ersichtlich betonte — lange *virga* in St. Gallen, reine *virga* in Metz (*longa* als *punctum* war wohl nicht zu brauchen) — Wiederholung der *tuba*, von der aus dann der Abschluß auf der Tonika gestaltet wird.

Der Komponist von *Tollite portas*, der noch einige Silben bis zur Kadenz zu vertonen hat, geht grundsätzlich vergleichbar vor, indem er aber das Spiel mit dem Terzsprung noch verlängert, er setzt nicht eine *longa* auf *c*, sondern gleich ein *trigon* (was dann nochmals aufgenommen wird im folgenden *strophicus*). Er wählt also genau das Mittel, mit dem das geschilderte Versmelisma gestaltet ist, eine Art Verlängerung des Spiels mit dem Terzsprung durch Hinzufügung einer irgendwie prononcierten Wiederholung des gleichen Terzsprungs, ob dies mit *trigon* oder *pressus* geschieht — letzteres im Versmelisma —, ist effektmäßig sicher kein großer Unterschied. Ein gewisser Unterschied zum Versmelisma besteht darin, daß in allen Versionen der Floskel, wie sie im Grad. *Domine, Deus*, vgl. auch *Hodie scietis* auf *et mane*, um noch eine andere Verwendung zu erwähnen, die noch zu brauchen ist, die *flexa* vor der *virga* als lang bezeichnet ist; es handelt sich also tatsächlich melisch um einen Schluß vor dem Schluß, der durch die folgende Wendung sozusagen bestätigt wird. Man kann also einen ästhetischen Grund für die Wiederholung des Tones *c*, als lange *virga* bzw. eben als *trigon* erkennen.

Damit könnte übereinstimmen, daß die betreffende Wendung — aber in der vollständigen 2. Mittelkadenz, also die lange *flexa a - c* meist da verwendet zu werden scheint, wo eine Wortgrenze zu finden ist, wie etwa in *Nimis honorati* auf *amici tui Deus* u. ö. Es

lag also nahe, diese Wendung zu gebrauchen, wenn man, nicht einmal notwendig zu einer Angabe der Wortgliederung, sondern viel mehr aus dem ästhetischen Grund, „mehr“ an Ansätzen für musikalischen Aufwand finden wollte; eine nicht seltene Praxis zur Erzielung von „mehr“ an Musik in Relation zum Text gedacht. Darauf wurde oben hingewiesen: Um Ansätze für musikalische Bewegung zu finden, kann man den Text geradezu auf seine Wortbestandteile als quasi *incisiones* „zerlegen“, d. h. Stellen bilden, um Gründe für Bewegung, Quasikadenzen, neue Aufstiege etc. zu finden bzw. zu erhalten. Und man sollte diese Funktion des Textes und seiner Gliederung bzw. Gliederungsfähigkeit nicht übersehen.

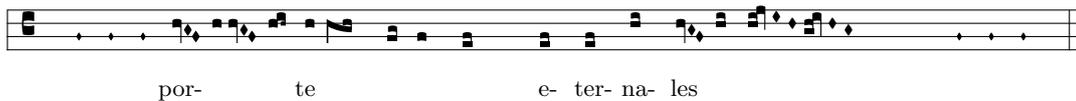
Der Neuansatz, sei es mit langer *virga c* oder eben *trigon a - c*, ist dann als quasi initiale Wendung, als Neuansatz zum Weitergehen zu sehen; ein kompositorisch vernünftiges Vorgehen. Damit allerdings ist auch klar, daß die Komposition der Wendung im Graduale bzw. die Verwendung der Floskel in allen Fällen, also auch im Grad. *Tollite portas* von vornherein auf einen quasi-Schluß mit dem Wort *portae* bzw. dessen letzter Silbe gedacht ist. Eine Synalöphe kann nie so vertont worden sein, die Floskel fordert nach der langen *flexa* unbedingt eine neue Silbe. Damit ist also die Wendung im Grad. *Tollite portas* andeutungsweise im Kontext ihrer anderweitigen Nutzung erklärbar: Daß diese Wendung eine — angeblich — ursprüngliche Synalöphe aufgelöst haben könnte, ist auszuschließen: Daß man zur Interpretation des Chorals auch auf musikalisch ästhetische Merkmale achten sollte, ist methodisch kaum durch Hinweis auf die Kompliziertheit eines solchen Vorgehens abzulehnen.

Identisch sind die Melodiewendungen auf den gleichen Text, *portae aeternales*, im Graduale und im Offertorium offenbar nicht, vor allem weist das Offertorium, wie dies Pfisterer dankenswerterweise aufzählt, an eben dieser Stelle eine erhebliche Variantenbreite auf. Darauf ist noch zurückzukommen, insbesondere aber ist nicht zu erkennen, daß im Offertorium die genau definierbare Wendung des Graduale zum Einsatz gekommen sein könnte. Zwar hat man den, auch sonst nicht gerade selten auftretenden Aufstieg mit *quilisma*, *ahc* nebst folgendem Aufstieg zu *d*, nur dann fehlt der für die Gradualformel essentielle Sprung *d - a*, der mit *de ca* dann melodisch sozusagen ausgeglichen wird. Davon ist keine Spur im Offertorium zu sehen — ein Zitat der Wendung liegt also nicht vor.

Wenn Pfisterer jedoch die Fassung des Offertoriums als Synalöphe, in seiner nicht ganz adäquaten Terminologie *Kontraktion* der Wendung aus dem Graduale, deren Gestalt durch zahlreiche Parallelen feststeht<sup>301</sup>, erklären will, s. u., macht dies also gewisse Schwierigkeiten. Zunächst aber ist wieder einmal festzustellen, daß AR tatsächlich in beiden Gattungsvertretern, also im Graduale wie im Offertorium tatsächlich die identische Wendung — und dezidiert nicht synalöphisch komponiert — verwendet. Dies führt zur Frage, ob AR vielleicht die ursprüngliche Fassung wiedergeben könnte, wenigstens

<sup>301</sup>Und der Verzicht auf Beachtung dieser Eigenschaft der Wendung durch Pfisterer erscheint nicht gerade als methodisch sehr geeignetes Instrument seiner Deutung dieser Wendung. Hier kann nur auf die Parallele verwiesen werden; nähere statistische Belege sind unabdingbar, will man so weitgehende „Erklärungen“ aufstellen.

was die Gleichheit anbelangt, oder ob nur AR, vielleicht aus dem Grund der höheren Vergeßlichkeit römischer Sänger hier den gleichen Text sekundär musikalisch identifiziert — warum dann aber nur diese Stelle, bleibt zu fragen? Immerhin könnte man dann noch weiter fragen, warum hinsichtlich Synalöphe AR dann doch nicht die von Pfisterer behauptete Synalöphe zu erkennen gibt, aber das kann dann ja auch eine sekundäre Orthographisierung sein:



Die Melodie im Graduale sei hier zur Bequemlichkeit nochmals zitiert; im Offertorium ist sie identisch bis *eternales*, geht also ab *-les* eigene Wege. Von einer besonderen Nähe zu einer der beiden Melodien in Greg kann nicht einmal hinsichtlich der Melismenverteilung gesprochen werden, und da hat ersichtlich Greg eine typische Disposition, nämlich die eines größeren Melismas auf der Akzentsilbe *portae* und einer kurzen Schlußwendung auf *portae*; AR komponiert dagegen wie gesagt Melismen sowohl auf der betonten Silbe als auch auf der Schlußsilbe des Wortes *porte*, mit jeweils 9 Tönen sogar gleichlange Melismen, deren verschiedene Funktionen im Rahmen der Gliederung also nur aus der Melodik ableitbar sind: Der Abstieg des Melismas auf *porte* zur Tonika ist eindeutig abschließend gemeint, was auch der Neuanfang durch Rezitativ belegt und was auch ganz der Gregorianischen Disposition im Fall des Graduale entspricht<sup>302</sup>; eine nicht seltene Bildung eines Halbschlusses o. ä. Die Merkwürdigkeit, die in AR begegnet besteht ersichtlich darin, daß *eternales* mit einem typischen bewegten Rezitativ beginnt, dessen konstituierende *pes*-Bewegung aber bereits am Schluß im vorangehenden Melisma vorweggenommen scheint. Das ist die *crux* mit solcher Überlieferung/Notation, daß nur melisch gleiche, funktional wie rhythmisch aber eventuell verschiedene Wendungen eben immer nur als identisch anzusehen sind. Angesichts des Umstands, daß eine entsprechende Schlußbildung, *ahaGa*, nicht ungewöhnlich ist, wird eine Entscheidung, ob sozusagen jedesmal der gleiche *pes* vorliegt, unmöglich.

Man kann aber fragen, wie hätte das Gebilde eigentlich bei Synalöphe aussehen können oder müssen, also wenn *porteeeternales* vertont worden wäre. Dann müßte der Komponist eine nicht ganz untypische Schlußwendung auf *porteeet* gesetzt haben und mit *-ternales* ein Rezitativ begonnen haben. Der „Orthograph“ hätte dann einfach das Rezitativ korrekt, im Sinne des ersten Komponisten, der ein Melisma mit Schlußwendung komponiert, schon auf *eternales*, also additiv durch Hinzufügung eines rezitativischen *pes* gesetzt. Auch dieser Versuch, eine Synalöphe als ursprünglich für die Melodie anzunehmen, dürfte doch zu seltsam sein, um als ernste Hypothese angenommen zu werden. Es bleibt zu konstatieren,

<sup>302</sup>Einige Überlieferungen der Wendung im Offertorium in Greg nähern sich dieser Disposition an, wenn sie statt des einfachen *punctum* bzw. der langen *clivis* zur Tonika nach den Angaben von Pfisterer noch etwas länger das Spiel mit dem Terzsprung treiben, ib., S. 201, z. B. St. Gallen 339, s. auch u.

daß AR hier keine Synalöphe gekannt haben kann — falls je ein Sänger/Notator seiner Aussprache hätte folgen wollen, dann wäre ihm eine musikalische Verwirklichung von der Melodie verboten worden.

Von AR bekommt man also keinen Hinweis auf eine ursprüngliche, und dann wie auch immer vermiedene Synalöphe, so daß man Greg an sich befragen muß. Aber man kann einen anderen Hinweis erhalten, der für die Fülle der Varianten im Offertorium an dieser Stelle vielleicht doch eine gewisse Erklärung liefern kann: AR hat die Melodien nicht nur angeglichen, sondern identisch komponiert. Man kann einmal eben annehmen, daß AR damit eine ursprüngliche Identität wiedergibt; angesichts des Umstands, daß die Formel im Graduale eindeutig definiert ist, und das Offertorium doch eine andere Gattung darstellt, erscheint diese Interpretation, auch angesichts der Unterschiede in Greg nicht gerade als naheliegend. Man kann also durchaus noch nach einer anderen Möglichkeit suchen, die näher liegt: Es handelt sich um eine sekundäre Angleichung ursprünglich verschiedener, wenn auch hinsichtlich des Spiels mit dem Terzsprung — in beiden Richtungen — vergleichbarer Melodiebildungen. Angesichts des Alters der Überlieferung von AR sind solche Angleichungen naheliegend, ohne daß sich daraus auch nur irgendein Hinweis auf genetische Abhängigkeiten der beiden Fassungen, AR und Greg, ableiten ließe: Daß auch AR eine eigene Entwicklung durchgemacht haben dürfte, ist zwangsläufig zu erwarten.

Damit aber bleibt die Frage überhaupt nach der Vergleichbarkeit der beiden Melodiewendungen im Graduale — formelmäßig klar definiert — und im Offertorium — individuell, und mit Varianten überliefert. Gerade diese Breite der Varianten könnte ein Indiz dafür sein, daß man hier zwar die Ähnlichkeit der, in Gradualia des 2. Tons geläufigen, Floskel zwischen Offertorium und Graduale bemerkt hat, und dadurch nicht zur ausreichenden Klarheit hinsichtlich der Melodiegestalt im Offertorium gelangt sein könnte — eben durch den naheliegenden Vergleich mit der gradualischen Formel.

Warum sollte man überhaupt einen Vergleich der betreffenden Stellen im Offertorium und im Graduale und das auch noch unter dem Aspekt einer Synalöphe vornehmen, obwohl die Überlieferung klar erkennen läßt, daß eine echte synalöphische Vertonung nicht belegt ist<sup>303</sup>? Das kann man von Pfisterer lernen, daß nämlich die Wendung des Offertoriums in Metz, die man — nicht transponiert — leicht als *D F D F F* bzw. *a cacc* melisch rekonstruieren kann, die *kontrahierte Lesart*, nämlich im Offertorium, gegenüber der dann offensichtlich als *aufgelöst* verstandenen Wendung im Graduale, *FD FFD*, die

<sup>303</sup>Und dies ist das wirklich Bemerkenswerte an der Interpretation der beiden Melodien durch Pfisterer, er stellt eine *Kontraktion* fest, und das an einer Melodie, die klar die beiden, aussprachemäßig natürlich zur Synalöphe drängenden Silben trennt. Ja, nicht einmal die Romanus Buchstaben *st* sind irgendwo beigeschrieben, also etwas, was das Römische Gradualbuch gerne mit einem *Hyphen* wohl mit Recht, also mit der Übertragung *statim* wiedergibt: In der Überlieferungstradition, die solche Zusatzbuchstaben gebraucht, wurde also zwischen den beiden gleichvokalig hiatischen Silben keine Verbindung gesehen, die besonders hätte betont oder gekennzeichnet werden müssen.

beide Fassungen geben, gegenüberstehen soll; die Fassung, die das *Graduale Triplex* aus Einsiedeln wiedergibt, ist im obigen Zitat wiedergegeben, sie ist ersichtlich etwas anders; gleich ist immer nur die *longa* auf der Schlußsilbe von *portae*! Dabei ist, wie bemerkt, zu beachten, daß die Schlußwendung auf *portae* im Graduale rhythmisch und neumatish nicht zu vergleichen ist mit der anschließenden Terzbewegung! Hier liegen essentielle rhythmische Unterschiede vor.

Dieser Befund ist nicht gerade leicht mit der Deutung von Pfisterer in Einklang zu bringen, denn schließlich ist auch in der von Pfisterer als *kontrahierte Lesart* bestimmten Wendung eine Synalöphe nicht zu erkennen, wie er selbst klar angibt, lautet die Wendung *D FDF*, bzw. in Einsiedeln *D FDF*; das „beginnende“ *D* vertont die Schlußsilbe von *portae*; hinzu kommt noch, daß Metz (im Offertorium) mit dem ihm eigenen das Melisma auf *portae* abschließenden *pes quassus* wahrscheinlich das Terzspringen bereits auf dieser Silbe beginnen läßt, was keine *Kontraktion* sein kann und auch nicht das Geringste mit der Gradualformel zu tun hat.

Daß ein *trigon* (im Graduale) zu einer Folge von *flexa + oriscus/pressus* bzw. *porrectus + oriscus* (im Offertorium) in welcher Weise auch immer *kontrahieren* sollte, erscheint auch nicht gerade als plausible Annahme; und nimmt man die jeweils vorausgehenden Neumen noch hinzu, wird auch nicht klar, was da eigentlich synalöphisch sein soll, was also die Kontraktion eigentlich ausmachen könnte. Denn die Folge im Grad. auf *portae aeternales* lautet *ca cca aG ...*, im Off. aber *a cac* bzw. *a ca c GaG ...*. Die *flexa ca* soll also zu einem *punctum a* kontrahiert sein, die Folge *cca* aber zu *cac*. Einsichtig ist dies nicht, denn geht man noch etwas weiter vor, so wird man auch die Wendung im Grad. *cahc da de — ca ...* im Off. nicht zu *ahc dc (ca) — a ...* kontrahiert sehen wollen.

Was bleibt, ist allein eine „Kontraktion“ der *flexa ac* auf *portae* zu einem *punctum a*. So kann man nur deuten, wenn man den melodischen Kontext völlig außer Acht läßt. Es läßt sich also kein plausibler Grund für die Annahme von Pfisterer, damit aber für seine Hypothese einer, dann aber in allen Überlieferungsvarianten des Off. (in Greg) nicht überlieferten Synalöphe finden.

Was man tun müßte, um Pfisterers Behauptung zu verifizieren, wäre doch ein Rekonstruktionsversuch, wie denn die Folge bei Synalöphe, also bei Zusammenlesen der Silben *portae aeternales* als *portae aeternales* melodisch lauten müßte. Das allein könnte doch einen Hinweis auf eine als ursprünglich vermutete Synalöphe bzw. deren kompositorische Beachtung geben. Einen solchen Hinweis gibt Pfisterer nicht.

Genau hier liegt aber das wesentliche Problem, denn auch wenn man — methodisch nicht zulässig — die rhythmischen Angaben nicht zur Kenntnis nehmen will, ist zwar deutlich, daß die Bewegung einer fallenden Terz, *c - a*, bzw. transponiert auf die rationale Tonlage des 2. Tons, *F - D*, hier über die Wortgrenze bzw. den Hiat hinaus fortgesetzt wird, ja offensichtlich, wie schon der Unterschied zwischen Metz und St. Gallen nahelegt, ein gewisses spielerisches Gestaltmoment darstellt, das für eine gewisse Variabilität verantwortlich sein kann, um eine Synalöphe mit gleichen Mitteln zu vertonen, müßte man einen der Terzsprünge wegnehmen — oder soll man einfach ein längeres entsprechendes

Melisma annehmen? Was eigentlich soll hier synalöphisch gewesen sein, fragt man sich, zumal ja auch die Neumen selbst gar nicht identisch sind, z. B. auf *aeternae*. Die einzige Lösung, um hier eine Synalöphe als ursprünglich Vertontes retten zu können, scheint doch die Streichung einer Neume zu sein, daß also etwa *portae aeternales* so vertont worden sein soll — die Orthographisierung wäre dann additiv, durch Hinzufügung eben eines weiteren Terzsprungs aus einer hypothetischen synalöphischen Vertonung ebenso hypothetisch zu erklären:



So etwas wäre nicht undenkbar — nur es fehlt in allen von Pfisterer aufgezählten Varianten jeder Hinweis darauf, daß die Melodie in solcher Weise ursprünglich gestaltet gewesen sein könnte; ein zentrales Problem bleibt dann aber die Bestimmung der eigentlich additiv hinzugefügten Neume: Warum sollte dies ausgerechnet ein *trigon* sein? Es könnte auch sein, daß das *trigon* original war, die für eine Orthographisierung einer angeblichen Synalöphe notwendige Hinzufügung einer weiteren Neume aber durch die *flexa* geschehen sein könnte, nämlich additiv nach vorn. Warum wird dann aber nicht einfach das *trigon* wiederholt? Das ist, wie bemerkt das Problem additiver Hinzufügungen: Man kann sie ohne klare Vorgabe einer vorgängigen Synalöphe nicht rekonstruieren — der hier erörterte Fall besitzt eben keine vorgängige Synalöphe; Pfisterer jedenfalls gibt keinen Hinweis darauf, ja bemerkt gar nicht, daß man doch eigentlich eine Synalöphe, in seiner Terminologie *Kontraktion* wohl auf den Text und dessen entsprechend synalöphische Vertonung beziehen müßte, sondern zeigt nur klar auf, daß alle Beispiele orthographisch korrekt vertonen: Die dankenswerterweise von Pfisterer zitierten, doch reichlichen Varianten, jedenfalls trennen alle schön ordentlich, wie es die Orthographie fordert.

Vor allem aber ergibt der Versuch einer Rekonstruktion einer angeblich ursprünglichen Synalöphe des zitierten Melodieteils des Grad. *Tollite portas* auf *portae aeternales* ganz klar, daß aus einer solchen Rekonstruktion verschiedene Möglichkeiten resultieren können, auf keinen Fall aber die Version der Melodie an der gleichen Stelle im gleichtextigen Offertorium. Nur weil ebenfalls mehrfache Terzsprünge vorkommen, kann man nicht einfach eine genetische Abhängigkeit in der Relation von orthographisierter und synalöphischer Fassung behaupten; zur Aufstellung solcher Behauptungen sind offensichtlich etwas mehr an Überlegungen notwendig als einfach die Aufzählung von Varianten.

Dies müßte bei einiger methodischer Logik zunächst zur Untersuchung vergleichbarer Situationen allgemein in der Überlieferung führen, ehe man hier nur aus dem Grund, daß aussprachemäßig eine Synalöphe gefordert ist, auch kompositorisch die entsprechende Vertonung postuliert. Das Dilemma, das sich zwischen Pfisterers Behauptung und der Form der Melodien auftut, kann also nur dadurch bewältigt werden, daß man das Geheimnis, warum gerade hier eine Synalöphe bestanden haben soll, Pfisterer lassen muß, oder konstatiert, daß er das Wesentliche, einen Zusammenfall der beiden hiatischen Sil-

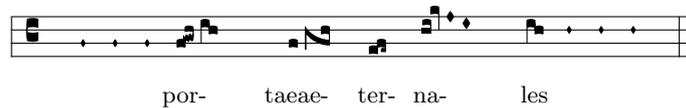
ben, als für die Synalöphe irrelevant betrachtet, was wiederum fragen läßt, warum wird dann eigentlich der Text, also der Hiatus zwischen gleichen Vokalen beachtet?

Man kann, und muß daher, aber noch weiter fragen, und man kann alles Mögliche fragen, und danach suchen, ob in den nicht wenigen Varianten der zitierten Stelle im Offertorium vielleicht Spuren einer dann eben für dieses Lied charakteristischen ursprünglichen Synalöphe zu finden sind, wenn man schon so etwas herauslesen will. Wie bereits angeführt, lassen sämtliche von Pfisterer zitierten Varianten nur die ganz klare Abwesenheit einer synalöphischen Vertonung erkennen. Jedes der Beispiele, jede der Varianten zeigt eine klare zweisilbige Struktur. Daran also ist nicht vorbeizukommen: Keine Fassung weist eine Synalöphe auf, genau wie dies AR tut; warum, um weiter zu fragen, soll man dann eigentlich nach einer eventuell orthographisierten Ursynalöphe fragen — zumal der Beweis einer solchen ursprünglichen Situation von vornherein ausgeschlossen ist. Auch dies muß man das Geheimnis von Pfisterer sein lassen. Man könnte auch fragen, warum nicht auch die Melodie im Off. *Filiae regum* auf *in vestitu deaurato* herangezogen wird, die geradezu eine Erweiterung der hinsichtlich der gliederungsmäßigen Situation und der Verwendung des Terzsprungs vergleichbaren Stelle im Off. *Tollite portas* darstellt — eine Ent-,kontraktisierung“ der kontrahierten Stelle in letztgenannten Off.?



Daß hier zwischen *vestitu* und *deaurato* eine gewisse Ähnlichkeit der melodischen Situation zu den betrachteten Beispielen bestehen könnte, wäre keine absurde Vorstellung (*deaurato* würde man im Umgangssprachklang wohl auch synalöphisch hören). Man findet das Spiel mit dem Terzsprung — übrigens auch noch in einer anderen Tonart — in genau derselben Weise über die Wort- und damit Silbengrenze hinausgeführt wie in den zitierten Beispielen. Und auch hier dürfte die Begründung nicht ganz leicht fallen, warum das isolierte *punctum* zu Anfang des Melismas auf *deaurato* eben ein Anfang und nicht ein Ende sein sollte, würde *deaurato* mit dem *climacus* beginnen, wäre dies auch nicht erstaunlich.

Immerhin, auch wenn dies Pfisterer nicht bemerkt, man könnte ein Merkmal der Varianten in seinem Sinne, wenigstens hinsichtlich der Möglichkeit einer ursprünglichen Synalöphe, allerdings nur im Offertorium, deuten, nämlich eine gewisse Unklarheit in der Überlieferung hinsichtlich der Verteilung der Melodieteile auf die Silben — zweisilbig, also dezidiert nicht synalöphisch sind natürlich auch diese Varianten. Wenn nach Pfisterers Rekonstruktion der Aussage adiastematischer Hss. wie St. Gallen 339, ib., S. 201, die Terzsprungbewegung sozusagen über die Zäsur nach vorne gezogen wird, also statt *D-FDF ...* o. ä. die Bewegung *DFDF-F ...* o. ä. überliefert ist, könnte man dies als Hinweis auf eine Unklarheit hinsichtlich der Trennung eines ursprünglich einheitlichen Melismas ansehen; man müßte dann also eine divisive Orthogonalisierung einer hypothetischen Folge wie



annehmen (was unterhaltsamerweise auch die oben angesprochene Version von Chartres nicht tut). Der Ton *F/c* (untransponiert/transponiert), der in der überlieferten Variante auf *portae aeternales* folgt, wäre dann wieder als additive Art der Auflösung anzusehen, denn der Ton fehlt sonst. Auch eine solche Möglichkeit der Interpretation einer solchen Variantenbreite besteht. Daß dies die einzige Möglichkeit wäre, ist nicht gesagt: Die in der Überlieferung erkennbare gewisse Unsicherheit hinsichtlich der Verteilung der Melismen kann genauso gut auf die in AR bereits bemerkte andere Disposition zurückgeführt werden: Das Wort *portae* wird auch in der letzten Silbe melismatisch gesetzt, womit im übrigen eine *incisio* zwischen beiden Wörtern vermieden bzw. aufgehoben wird. Daß eine solche Melismenverteilung in den Offertorien nicht selten ist, kann man leicht sehen, z. B. im 1. Vers des zitierten Off. auf *Domini est terra* oder im Off. *Laetentur caeli* im 1. Vers auf *canticum novum*, im Off. *Exsultat satis* im 1. Vers auf *loquetur pacem*; weitere Beispiele, die entsprechende Bildungen bestätigen, sind leicht zu finden.

Man kann z. B. im Off. *Confitebuntur* im 1. Vers auf *aut quis similis* eine Bildung von *punctum + porrectus* finden, im Off. *In virtute tua Domine, laetabitur* wird die Schlußsilbe in vergleichbarer Weise gesetzt, wie dies auch im Off. *Afferentur* im 1. Vers auf *verbum bonum*, was man auch im Off. *Protege, Domine* im 1. Vers auf *ut tua virtute*; im Off. *Afferentur* findet man im 2. Vers eine gleiche Situation auf *benedixit Te Deus*, man kann auch an *Stetit Angelus juxta aram templi*, denken (wo keine Synalöphe gemeint sein kann, weil als Textvariante auch *super* auftritt) — diese Beispiele zeigen klar, daß entsprechende Verteilungen von Melismen in entsprechenden syntaktischen und silbischen Kontextbedingungen stilistisch geläufig sind.

Festzustellen ist daher allein der Umstand, daß die überlieferten Varianten alle absolut klar die orthographische Silbenzahl vertont, so daß auch hier die einfache Voraussetzung einer, durch keine Quelle belegten, Vertonung einer Synalöphe nicht begründet ist. Verteilungsdifferenzen zwischen Melismen gibt es auch sonst wohl, d. h. vor einer Deutung der Unterschiede in der Überlieferung hinsichtlich der Verteilung der einzelnen *neumae* oder (musikalischen) *syllabae* auf die Textsilben an dieser Stelle müßte eine ausreichend systematische, „statistische“ Bestandsaufnahme vergleichbarer Überlieferungsunterschiede stehen. Denn es ist eben nicht undenkbar, daß es Interpretationen der vorliegenden Gliederung bzw. Verteilung gab, die die Schlußbildung auf *portae aeternales* als zu deutlich, den Zusammenhang störend angesehen haben könnten. Man kann sich übrigens noch weitere Erklärungen einfallen lassen — sollte aber zunächst konstatieren, was zu konstatieren ist: Absolute Klarheit hinsichtlich des völligen Fehlens auch nur eines einzigen Belegs einer Synalöphe, d. h. der in jeder Variante eindeutigen Zweisilbigkeit und eine gerade an dieser Stelle bemerkbare Breite der Variantenbildung. Letzteres ist demnach allgemeiner als Teil des Problems von eventuell verschiedener Verteilung melodischer

Kleinwendungen auf die Textsilben anzusehen. Die Vorstellung von Pfisterer bleibt auch in der hier angedeuteten, auf das Offertorium „reduzierten“ Version Spekulation ohne strukturelle Grundlage; eine Spekulation, der die klare Aussage aller Quellen und aller Varianten widerspricht.

Das Auftreten von Synalöphen stellt ein Charakteristikum der Choralüberlieferung dar, die für etwas wie eine kritische Ausgabe des Chorals beachtet werden muß; darin dürfte keine wesentlich neue Erkenntnis bestehen. Darüber hinaus scheinen Pfisterers Beiträge zu diesem Phänomen eher als der Erkenntnis nicht gerade förderlich. So wenig erfreulich aber auch die ausführliche Diskussion der von Pfisterer vorgestellten Fälle von echten oder orthogonalisierten Synalöphen auch sein mag, weil die meisten seiner Beispiele eben nicht als Belege bewertet werden können, ergibt sich doch ein nicht ganz überflüssiges Ergebnis: Die Komponisten des Chorals sind weitgehend literarisch in dem Sinne vorgegangen, daß sie nicht etwa die Textaussprache vertont haben, sondern den geschriebenen Text, konkret die Silbenanzahl des Textes<sup>304</sup>; dies gilt auch für die Akzent-

---

<sup>304</sup>Im Zusammenhang mit einem Vergleich der Textvarianten in reinen Texthss. gegenüber den mit Neumen notierten Hss. — natürlich der Liedtexte — stellt Pfisterer scharfsinnig fest, ib., S. 130, *Die notierten Handschriften haben meist einen (textkritisch) besseren Text als die nicht notierten Handschriften. Dazu hat sicher auch beigetragen, dass der Notator zugleich die Rolle eines Korrektors übernimmt, der ausgelassene Wörter schon deshalb ergänzen muss, weil er sich als Träger für seine Notation braucht. Wichtiger als dies scheint ... aber eine andere Überlegung zu sein: sowohl der Notator als auch der Textschreiber, — die im Fall von Hartker wohl identisch waren — der ausreichende Zwischenräume für die Notation lassen soll, muss sich beim Schreiben den Text als gesungenen Text vorstellen. da eine konkrete Melodie mit einer konkreten Textfassung verknüpft ist, wird im Gedächtnis des Schreibers die jeweilige liturgische Textfassung abgerufen. Daß immer genug Platz für die Melismen gelassen worden sei, ist nicht zu sehen — das aber bedeutet, daß der Textschreiber die Melodie nicht so ganz genau gekannt haben kann, und, daß er auch die Neumenschrift nicht beherrscht haben könnte. Ob Pfisterer seine Untersuchungen der Güte der Textüberlieferung auch auf die *Sextuplex*-Hss. ausgedehnt hat, gibt er leider nicht zu erkennen.*

Daß die liturgischen Hss. mit Neumen wohl um einiges kostbarer waren, also auch sorgfältiger angelegt waren, was den Text anbelangt, ist plausibel; warum sollten sich „andere“ Schreiber nicht auch den Text gesungen vorgestellt haben, zumal sie ihn jeden Tag singen mußten, wie Guido sagt, mit mehr oder weniger Erfolg — natürlich, was die Musik anbelangt, die einige auch nach hundert Jahren Praxis nicht beherrscht haben sollen. Weiterhin ist nicht leicht vorstellbar, daß nach Vorliegen neumierter Hss. einfach auswendig neu geschrieben wurde. Man muß also die Festlegung von Text und Melodie auf die früheste Phase der vollständigen Notation liturgischer Lieder beziehen — und da wird man nicht voraussetzen wollen, daß dies ohne literarische Vorlage geschehen sein kann, also auswendig notiert wurde. Dann wird man also eine besondere Sorgfalt auch von vornherein voraussetzen müssen; die Pfisterersche Erklärung wäre also differenzierenswert, denn bei dezidierten Verschiedenheiten muß man sich eine Entscheidung an einem vorliegenden neumenlosen Text vorstellen, die dann auch gegen die Vorlage der gesunge-

nen Fassung folgen konnte; dies ist denkbar — und hier ist zu fragen, ob dann vielleicht auch individuelle Autorität eines neumierenden *magister cantus* denkbar sein könnte bzw. Diskussionen bei der Niederschrift.

Bei typischen Melodien wie zu Anfang des Verses im Grad. *Christus factus est*, ib., S. 132, mit rezitativischem Vorinitium für den Text *Propter quod [et] Deus* ist eine Entscheidung, ob die Fassung mit oder ohne *et* aufgrund der Melodie nicht zu treffen, denn die Formel ist so gestaltet, daß der erste wesentliche Akzent den initialen Sprung erhält, die Silbe davor eine typische, quasi oszillierende Gegenbewegung und der Text davor im Rahmen beliebig lang rezitiert werden kann wie im Versanfang von Grad. *Domine, Dominus*:



Quo-ni- am e- le- va- ta

Es ist klar, daß damit eine Entscheidung über das Alter der respektiven Texte nicht aus der Musik oder aus Voraussetzungen über Unwahrscheinlichkeiten, sondern allein aus der Überlieferung zu fällen ist. Die sind aber offensichtlich ohne *et*. Wenn man also annehmen kann, daß dieses ominöse, vulgatische *et* nachträglich eingefügt wurde — zu beachtender Weise auch als Liqueszenz, wie *quod* —, so ergibt sich auch daraus, daß man sich nach literarischer Vorgabe gerichtet hat, was angesichts der Diskrepanzen auch in der Fränkischen Überlieferung — mal vulgatisch, mal nicht etc. — vielleicht doch fragen lassen kann, warum einzelne Veränderungen durchgeführt worden sind; denn, das Fehlen von *et* im vom Pfisterer angeführten Beispiel ist rein musikalisch nicht zu beanstanden, textlich aber ist die Parallele in der Formulierung nicht überflüssig: *Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illie nomen ...* Sollten hier textformale Gründe zu beachten sein, daß man die Fassung mit *et* zu Anfang für eine Verbesserung hielt? Solche Fragen sind vielleicht nicht ganz überflüssig.

Auch ursprünglich wird offensichtlich literarisch — im angesprochenen Sinne — komponiert, die zeitgenössisch vorauszusetzenden Ausspracheeigentümlichkeiten jedenfalls werden zum Teil nicht, zum Teil aber so selten beachtet, daß man hier in jedem Fall ein Komponieren auf literarischer Grundlage voraussetzen muß; angesichts der Seltenheit von Synalöphen, d. h. der nicht gerade geringen Anzahl von „Gegenbeispielen“ darf sogar gefragt werden, ob hier etwa eine vor allem die Schreibung betreffende Besonderheit vorliegen könnte — die Anzahl von Silbenverschmelzungen in der für die Zeit, vor allem im Süden und Westen vorauszusetzenden normalen Aussprache muß wesentlich größer gewesen sein als Greg, aber auch AR auch nur andeutungsweise erkennen lassen: Das eigentliche Problem, weshalb hier auch so ausführlich darauf eingegangen wurde, beruht doch darin, wie eng man die choralische Melodiebildung am Sprachklang ausrichten will, d. h. sie nicht als Musik mit spezifischer Vertonungslösungsfähigkeit ansehen kann; auch für Pfisterer scheint die Vorstellung, daß der Choral als musikalische Form, die auf Textstrukturen der von ihr selbst bestimmten Art mit musikalischen Mitteln reagiert, selbständig sein könnte, nicht gegeben zu sein. Deshalb erscheint auch die Behauptung einer festen Bindung von Melodie und Text im jeweils konkreten Fall unhaltbar zu sein: Die Formeln, z. B., sind selbständige musikalische Bildungen, auf verschiedene Texte nach bestimmten Merkmalen zu adaptieren; die

beachtung, die, wie oben angemerkt ein potentieller und sehr häufig genutzter, nicht aber unabdingbarer Faktor der Komposition war; auch hier lassen sich Vorstellungen über *enklitische* Betonungen u. ä. nicht in ausreichendem Maße verifizieren. In Zusammenhang mit den sprachklanglich notwendig vorauszusetzenden Formen von Synalöphen jeder Art, z. B. auch was die „Schwäche“ von Endungen wie *-um* anbelangt, ist ein solcher Befund deshalb bemerkenswert, weil damit methodische Ansätze, die den Choral mit aliterarischer musikalisch sprachlicher Volkskunst — dieser vage Ausdruck sei hier der Einfachheit halber erlaubt — geradezu gleichsetzen, als schon auf elementarer Ebene nur mit Einschränkungen brauchbar erkennbar werden: Der Choral ist die Musik, die Gesangkunst einer literarischen Kultur; die Schriftlichkeit der vertonten Texte ist keine vernachlässigbare Nebenerscheinung des Chorals, sondern essentiell für seine Gestalt: Vertont wird der geschriebene Text. Man wird die gelegentlichen Synalöphen — genauer: Die kompositorische Beachtung der sprachklanglichen Synalöphe — daher nicht etwa nur als eine Art Lapsus ansehen müssen, als Zeugnis einer „Lesung“ des geschriebenen Textes nach der Aussprache, sondern die Frage stellen, warum sie nicht durchgehend auftritt, und damit, ob sie vielleicht eine primär textschriftliche Eigenheit darstellt, eine Schreibungs-eigenheit, die beim Notator zu entsprechenden Unklarheiten führen konnte.

Gleichzeitig wird damit aber auch deutlich, daß die so beliebte Deutung des Chorals als in welchem konkreten Sinn auch immer *andere Aussprache der hl. Texte* zu differenzieren ist: Der Vorgang der Komposition ist als artifizielles Phänomen anzusehen, nicht als einfaches Hervorquellen des Gesangs aus dem an der Aussprache des Lateins in der Entstehungszeit orientierten Herzens, auch wenn dies die ideelle Grundlage von Musik in der Liturgie überhaupt darstellt, allerdings eben als Forderung an sozusagen die ethische Ästhetik von Ausführendem — Übereinstimmung von Herz und Stimme<sup>305</sup>, Lebenswan-

---

Adaptionsregeln sind nicht irrational, sondern rational ja auch zu rekonstruieren und leicht zu lernen!

<sup>305</sup> **Ein Mißbrauch der Herzenswahrheit von Musik bei Dumas** Es zeugt sicher nicht von höherer Bildung, Romane von A. Dumas gelesen zu haben und sich zu dieser Lektüre auch noch öffentlich zu bekennen — *Karl May, wie kann man den in einer seriös gemeinten wissenschaftlichen Arbeit auch noch explizit anführen?!* Doch, genau das kann man, wenn inhaltliche Fragen und nicht kleinstbürgerliche Vorurteile der Erkenntnis im Wege stehen: Wenn im Werk von K. May zentrale Bestandteile der liturgischen Wertung von Musik direkt und konkret dramaturgische Folgen haben, wird man diese Art der Umsetzung, ja sogar Rückkehr eines zum literarischen Topos der Beschreibung von Musik gewordenen Ausdrucksfaktors in quasi liturgischen Zusammenhang — erinnert sei an die Bekehrung Winnetous durch ein geistliches Lied von K. May einfach im Tal vorgetragen oder an die Funktion ebenfalls eines geistlichen Liedes in *Weihnacht* — in Literatur allemal ernstnehmen müssen, schließlich stellt auch das Werk von K. May ein nicht unwesentliches Zeugnis seiner Zeit dar. Der ideologisch erzwungene Verzicht auf Kenntnisnahme solcher Zeugnisse aber ist höchstgradig geeignet, musikhistorische Erkenntnis zu verhindern; denn auch K. May ist damit Zeuge einer für die Zeit wesentlichen Wertung von Musik, die von der R. Rollands, Th. Manns oder, um noch einen deutschen Schriftsteller

vergleichbaren Rangs anzuführen, Gutzkows, nicht grundsätzlich entfernt ist.

A. Dumas nun benötigt in *Les Trois Mousquetaires* einen weiblichen Verbrecher, der nicht nur als geradezu infernalische, dämonische Schönheit eine entsprechend höllische Fähigkeit zur Verführung hat, sondern auch als innerlich geradezu heilig erscheinen kann: Der Dämon, wie Dumas ausdrücklich formuliert, aus der Hölle gekommen, kann damit auch die oben angesprochene Forderung nach Übereinstimmung von Herz und Stimme im geistlichen Gesang sich zunutze machen, um einen letztlich unschuldigen, die Dimension von Bösem in dieser Frau von vornherein auch nur zu ahnen völlig unfähigen jungen Soldaten ihrem Willen völlig zu unterwerfen: Sie setzt ihren Gesang als letztes Mittel, als Unterstützung des Aussehens wie ein Engel ein, die Freiheit aus einem streng bewachten Gefängnis zu erreichen, um die noch „notwendigen“ Verbrechen begehen zu können, die ihren Höhepunkt in zwei Morden finden.

Dumas setzt also den Topos der Reinheit des Herzens, das sich beim geistlichen Singen von Seele zu Seele, von Herz zu Herzen dem Nächsten eröffnet, geradezu luziferisch ein: Die im Gesang erscheinende absolute Reinheit ist reine Täuschung, das wahre Herz verbirgt sich unter dem Schein eines im gesanglichen Ausdruck engelhaft rein erscheinenden „vorgespiegelten“ Herzens: Auch die geistlich scheinende Stimme ist luziferisch, das absolut Böse erscheint auch klanglich als unsagbar schön und gut. Dieser Einsatz ist hinsichtlich der Intention der Darstellung der negativen Heldin sinnvoll, bedeutet aber auch eine virtuose Verfügung über diesen Topos, der z. B. bei Balzac ganz in traditionell romantischer Wahrheit erscheint, *Histoire des Treize* z. B. Der Gedanke an Betty Sharp liegt nahe, wo jedoch auch die Tradition der unwahren Virtuosität wirksam ist — Dumas läßt seine Protagonistin des Bösen dagegen nicht als Virtuosa, sondern als von innerstem Herzen einfache, puritanische Psalmen vortragende Pseudo- bzw. Scheinheilige auftreten (der Text stammt allerdings nicht aus einer der protestantischen Psalmenübersetzungen, sondern scheint neu, von Dumas zu stammen). Als Kontrast, als Zeichen wirklich wahrer Musik nimmt er dazu den „Gesang“ des Ozeans, der als Klang der Natur wirklich wahr ist, und zwar in Ewigkeit, womit ebenfalls eine liturgische Tradition übernommen wird (die Erziehung machte die entsprechenden Kenntnisse selbstverständlich verfügbar; heute vernichtet man als Ausweis seiner bildungsmäßigen Elitarität universitär lieber ganz die Zugangsmöglichkeit zur lateinischen Literatur der Spätantike und des Mittelalters und damit zu ihrem Inhalt zugunsten von beliebten, Modefächern aus den Umfrage- und Diskussionsfächern — wie geläufig die mit der liturgischen Wertung von Musik verbundenen Kategorien sind, kann man auch aus Lamartines *Préludes* schon ganz zu Anfang erfahren, wo diese Tradition auf die eigene Schöpferkraft bezogen erscheint, als neuer Ausdruck der alten christlichen Inspirationstopik; Liszt konnte, ja mußte sich durch diesen Eingang direkt angesprochen fühlen, s. im Index):

*... et comme en ce moment tout faisait silence dans le vieux chateau, comme on n'entendait que l'éternel murmure de la houle, cette respiration immense de l'océan, de sa voix pure, harmonieuse et vibrante, elle commença le premier couplet de ce psaume alors en entière faveur près des puritaines: Seigneur, si tu nous abandonnes, C'est pour voir si nous sommes fortes. ... Tout en chantant, Milady écoutait: le soldat ... à sa porte s'était arrêté comme s'il eût été changé en pierre. Milady put donc juger de l'effet qu'elle avait produit. Alors elle continua son chant avec une ferveur et un sentiment inexprimables; il lui sembla que les sons se répandaient ou loin sous*

---

*les vouîtes et allaient comme un charme magique adoucir le cœur de ses geôliers. ... elle reprit en donnant à sa voix tout le charme, toute l'étendue et toute la séduction que le démon y avait mis: Pour tant de pleurs ... Cette voix, d'une étendue inouïe et d'une passion sublime, donnait à la poésie rude et inculte de ces psaumes une magie et une expression que les puritains les plus exaltés trouvaient rarement dans les chants de leurs frères ... Felton crut entendre l'ange qui consolait les trois Hébreux dans la fournaise. Milady continua: Mais les jour ... Ce couplet, dans lequel la terrible enchanteresse s'efforça de mettre toute son âme, acheva de porter le désordre dans le cœur du jeune officier ... Mylady était si belle dans ce moment, l'extase religieuse dans laquelle elle semblait plongée donnait une telle expression à sa physiognomie, que Felton, ébloui, crut voir l'ange que tout à l'heure il croyait seulement entendre. ....*

Damit ist der Verrat in dem jungen Soldaten, Felton, im Herzen erreicht. Dumas gelingt hier die Schilderung eines Dämons *de l'enfers*, der die Eigenschaft einer Sirene mit der einer reinen, gläubigen, in Anbetung verzückten Seele nicht einfach verbindet, sondern die Wertungstradition des liturgischen Singens sozusagen umkehrt: Die Täuschung beruht auf dieser Tradition, sie macht die Wahrheit unkenntlich, weil jeder Hörer diese Wahrheit aus der Art der Stimme zu hören glauben muß. Die liturgisch geforderte Tradition der Einfachheit erscheint in der Rohheit des Textes, die deshalb notwendiges Requisit ist (der Kontrast zu den wirklichen betreffenden Dichtungen der Zeit ist deshalb nicht einfach historischer Irrtum, sondern ein dramaturgisch zwingender Umstand).

In der Tradition liturgischer Wertung von Musik betrachtet, beruht hier die unwahre Virtuosität gerade in der Virtuosität der Scheinbarkeit, des teuflischen Nachäffens der Wahrheit; *toute son âme* setzt die Sängerin ein, nur ist die Seele hier gerade nicht im Gesang „enthalten“, selbst die Seele ist teuflisch verkehrt. Die *extase religieuse* ist in Wirklichkeit *magie* der Sirene. Den Hintergrund gibt der ewig gleiche Gesang der Natur, hier des Ozeans; man kann an V. Hugos *Ce qu'on entend sur la montagne* denken, aber auch andere Beispiele könnten hier einfallen — die Natur ist hier der wirklich wahre Gesang. Bei dem Hörer ist es Einfalt und damit verbunden auch die Verführbarkeit durch die Sirene, die ihn das Vertrauen seines Lebensretters und Vorgesetzten so täuschen läßt; immerhin auch ein Zeichen für im Letzten fehlende eigene Wahrheit.

Vergleichbare Ansätze des Einsatzes scheinbar wahrer, in Wirklichkeit „falscher“ Musik kennt man von Betty Sharp, vor allem aber von Sarah in E. Sues, *Les Mystères de Paris*, Première Partie, XII, *Tom et Sarah: Sarah, excellente musicienne, sachant le goût de la grande-duchesse pour le vieux maîtres ... et fascina la vieille princesse par son inépuisable complaisance et par le talent remarquable avec lequel elle lui chanta ces anciens airs, d'une beauté si simple, si expressive..* Die Ausrufung alter Musik bestärkt noch die scheinbare *einfache, ausdrucksvolle* musikalische Darbietung, die wie bei Dumas nur der Täuschung dient.

Man sieht, daß sich eine Beachtung solcher literarisch individueller Nutzung der Wertungstraditionen liturgischer Musik erheblich mehr lohnen kann als die Kenntnisnahme von Texten, wie sie im ersten Teil dieses Beitrags auf S. 472, wo Lächerlichkeit mit unglaublicher Emphase als Wissenschaft auftritt, staunend erwähnt wird — und wieviele von solchem Unfug oder der Macht ihres Produzenten verführt worden sind, will man lieber nicht rekapitulieren, sonst könnte man zu deutlich erfahren, was *angepaßte Wissenschaftler* sind, die es im Gegensatz zu *Telemann als*

del und Gesungenem — und Hörendem — Beachtung der Gefahr eines sich Verlierens an das Hören allein der Schönheit von Musik —, also abstrakt genug, um auch Raum für das Postulat einer *vox artificiosa* zu lassen. Die Musik des Chorals ist Kunst, die wesentlich auf der Schriftlichkeit der vertonten Texte beruht. Auch deshalb erscheint eine einfache Deutung der Chormelodien im Rahmen von *oral tradition* als ebenso inadäquat wie die angesprochene „ethnologische“ Deutung, die sich mit der Vorstellung des Chorals als irgendwie aus der Ureinheit von Musik und Sprache quellende, nicht als genuine musikalische Kunst zu bewertende sprachmusikalische Ur- oder Volkstümlichkeit.

Zu bedenken ist doch, daß die feste Gegebenheit der Texte eine freie Variabilität der Melodien von vornherein hätte seltsam erscheinen lassen müssen. Insofern kann man die Diskussion der in Mehrheit nicht akzeptablen Vorstellungen von Pfisterer doch als nicht ganz wertlos bewerten, als damit die Frage nach Relation von konkreter, sprachklanglicher Textausdrucksweise und Chormelodik verbunden ist.

Insbesondere aber ist zu beachten, daß alle entsprechende Interpretation der Chormelodik, z. B. auch die Frage nach Beachtung oder Nichtbeachtung von Wortakzenten in der Melodik, was man auch als Nutzung oder Nichtnutzung dieser sprachklanglichen Gegebenheit zur musikalischen Gestaltbildung bewerten kann, darauf beruht, daß man die Melodiegestalten als auch auf sozusagen unterer Ebene, der Ebene der *neumae* bewußt gestaltete Musik ansieht. Eine solche methodische Voraussetzung, wie sie der Denkweise Guidos entspricht, nimmt ihre Berechtigung aus der Tatsache, daß Musik nicht dasselbe wie Sprache, Dichtung nicht dasselbe wie einfacher Sprachgebrauch ist; auch darauf hat Guido deutlich genug aufmerksam gemacht. Die Vorstellung einer kollektiv entstehenden musikalischen Kunst — und an Kunsthaftigkeit der Chormelodien zu zweifeln, verbietet Augustin, wie man leicht durch eigenes Lesen belegen kann — nur deshalb, weil auch Kunst zu Konventionen fähig ist bzw. darauf beruht, erscheint schon angesichts der Klarheit der Formeln, ihrer Anwendung und der Ausführungen Guidos zur Gestaltbarkeit der Gregorianischen Melodien absonderlich. Hier wird jedenfalls die Betrachtung vor allem der Gregorianischen Melodien als Ergebnis kompositorischer Entscheidungen vorausgesetzt. Hinzu kommt noch ein methodisches Grundproblem: Die Melodien sind einmal als einmalige Melodien überliefert, deren, natürlich existierende Varianten einmal nicht so groß sind, um irgendwelchen vagen *oral tradition* Phantasien bzw. Phantasien von irgendwie vagen, als Gestalten gar nicht existierenden Melodieschemen zu bestätigen, andererseits aber sind die bestehenden motivischen Verknüpfungen in einzelnen Melodien, zwischen deren Teilen und schließlich eben auch die über Tonarten und Gattungen und vor allem verschiedenen Texten identischen Formeln und melodischen Entsprechungen „zu“ eindeutig, um Phantasien über freie Melodien zu rechtfertigen — angesichts der Quellenlagen bleibt eben nur die Möglichkeit, die überlieferten Melodien als solche zu interpretieren. In der oben geführten, etwas mühselig konkreten Diskussion eventueller und wirklicher Relationen sprachklanglicher Merkmale und musikalischer Entsprechungen im

---

*angepaßter Komponist* wirklich, und dazu noch in großer Zahl gibt. Der Verrat an wissenschaftlicher Ethik dürfte allerdings nicht weniger fatal sein als bei der Romanfigur von Dumas.

Choral, bis hin zur Verteilung der kleinsten musikalischen Formeinheiten auf Silben, wird eines deutlich: Die Fälle selbst von Synalöphen nur bei einigen aufeinanderstoßenden Hiaten zwischen gleichen Vokalen im Silbenabschluß und folgenden Silbenanfang sind viel zu gering, und dazu noch in nicht wenigen Fällen diskutierbar, um eine solche Verbindung von Choralmelodik und Sprachklang aufstellen und damit sozusagen die genuine, und in Bezug auf die Textstruktur rationale musikästhetische Selbständigkeit des Chorals als textvertonende Musik bezweifeln zu können: Auch Pfisterer gelingt es nicht, die Anzahl nachweisbarer bzw. bekannter Synalöphen zu vermehren<sup>306</sup>,

<sup>306</sup>Die Abhängigkeit von der Textschreibung könnte z. B. im Off. *Filiae regum* im letzten Vers auf *Deus, Deus tuus* erkennbar sein: In St. Gallen wie in *Chartres* wird orthographisch geschrieben, die komplexe Neume erscheint aber so, daß nicht genau erkennbar ist, ob und welcher Teil dieser Neume zur Schlußsilbe gehört. Den Schluß bildet ein *climacus resupinus*, der nur durch die Lage des *resupinus* Tons auffällt:



Hier wurde versucht, die offenbar in St. Gallen gemeinte Version zu rekonstruieren, *Chartres* stimmt mit der Fassung von Ott überein, *ad eeba c*, also auf *tuus* zu Anfang nur einen *pes ad*. Die Fassungen sind orthographisch geschrieben, womit sich die Frage stellt, ob hier die Silbenverteilung überhaupt eine Rolle spielt — man könnte trennen *podatus ad* und *climacus resupinus eebac*, man könnte auch den *resupinus* Ton auf die letzte Silbe setzen, man könnte aber auch, z. B. weil *climaci resupini* oft (aber nicht immer) eine Einheit bilden (vgl etwa im Schlußmelisma des Schlußverses des Off. *Deus, Deus meus*, ein Abstieg in drei *climaci*), vermuten, daß hier eine Synalöphe vorliegen könnte (AR singt den Text nicht).

Eine Entscheidung scheint ausgeschlossen zu sein; man kann allerdings die Gesamtmelodie betrachten, die in ihrer „Symmetrie“ und tonräumlichen Dynamik auffällig ist:  $\alpha \alpha' \alpha'$  könnte man die Bildung bezeichnen, zweimal der gleiche Aufstieg, dann tonräumlich der gleiche Aufstieg intensiviert durch verbindendes *quilisma* auf *h* und schließlich der eigentliche Höhepunkt, in St. Gallen offensichtlich in Relation zum letzten *Deus* — die dreimal vorgetragene Gestalt wird hier markant tonräumlich ausgeweitet — daß das keine bewußte, dynamische Gestaltung mit „Motiven“ sein sollte, wäre ersichtlich eine absurde Annahme, die Greg als Musik nicht sehen, oder hören kann.

In diesem Licht (um eine unpassende Metapher zu verwenden, denn was entspricht beim Musikhören dem *Licht*?) wird aber klar, daß der letzte Ton, der *resupinus* Ton, parallel zu den vorangehenden Bildungen zu hören ist: Die haben alle drei eine abgetrennte *virga c*: Es wäre eine höchst absonderliche Annahme, daß diese Gliederung beim vierten Mal nicht wiederholt würde. Man wird also kompositorisch eine bewußte Nutzung der beiden Silben von *tuus* annehmen müssen, und daher keine Synalöphe. Manchmal hilft also doch ein Blick auf die melodische Gestalt, um wenigstens eine plausible Lösung des Problems einer bestehenden oder „fehlenden“ Synalöphe geben zu können.

## 2.9 Neueste Erkenntnisse zum Ursprung der Tonartenlehre in Rom

Natürlich kann auch Pfisterer nicht an Hinweisen in der Literatur auf eine eventuelle Bedeutung der völlig neuartigen, ja das ist sie, Tonartordnung für die Gestaltbildung der Melodien ganz vorübergehen; die Art und Kürze, mit der er jedoch diese Hinweise als unbrauchbar hinwegfegen will, macht zumindest eines klar erkennbar: Das Wissen sowohl um die Natur dieser neuen Systematik als auch die Umstände und die Dimension der Rationalisierung scheint trotz vorliegender Literatur bei der neuen Deutergeneration nicht tief zu reichen; aus diesem Grund muß auch auf diese Vorgehensweise von Pfisterer eingegangen werden. Es geht kurz darum, daß nicht sein kann, was nicht sein darf: AR „muß“ aus Greg hervorgegangen sein, Greg muß in der, nur im Norden begonnenen Überlieferung geradezu sklavisch die Römische Urfassung wiedergeben, also darf und daher kann es nicht sein, daß die Theorie bzw. geradezu das „Dogma“ der *octo toni* etwa von den fränkischen *magistri cantus* auf den rezipierten Choral angewandt worden ist mit potentiellen Folgen für die so zwangsdiatonisierten Melodien.

Man fragt sich dann natürlich doch, was die vielen Zeugnisse bedeuten könnten, die schon sehr früh von bemerkbaren Verschiedenheiten der in Rom und im Frankenreich gebrauchten Melodien belegen: *Enimvero iudices existunt plerique, qui minora responsoria ut est Resp. Servus tuus ego sum etc. queque, quorum dissimiliter progreditur euphonia a sonoritate tonorum, ob inopiam sillabarum raritatemque. in musice artis positarum culmine litterarum ibidem memorantium, aliter quam Romane ecclesie sanctita sese retinent canunt. ...*, schreibt der zumindest hinsichtlich Rationalität von Aurelian nicht entfernte Zusatz, ed. Gushee, S. 137, 35. Es gab also *iudices* — offenbar etwas wie *magistri cantus*

---

Einfacher ist der Fall im Off. *Desiderium animae* im 1. Vers auf *vitam petiit*: da findet sich in Chartres wie in Metz die Folge *oriscus* und *virga/punctum*, wogegen St. Gallen einen *pes quassus* schreibt, also eindeutig synalöphisch notiert, obwohl der Text orthographisch geschrieben ist (AR kann hier keine Synalöphe gesehen — oder gehört? — haben: Zunächst handelt es sich ja um Notationen). St. Gallen löst also die Neume hier nicht auf, liest also vielleicht die Silbe als doppelt lange Silbe; ob hier Metz eine ältere Version wiedergibt, muß offenbleiben — vielleicht wird hier aber ein, möglicher, Grund erkennbar, ein Verständnis solcher Vokalfolgen, zudem noch in einer zusammenhängenden Silbe geradezu metrisch korrekt verstanden als eine *syllaba longa*? Mit der Aussprache müßte das dann nichts zu tun gehabt haben, wohl aber mit einer „gelehrten“ Interpretation der betreffenden Silbenfolgen (daß im gleichen Off., im Chorstück, *animae eius* und *Domine, et* nicht synalöphisch gemeint gewesen sein könnten, ergibt sich trivial aus der Melodie).

Immerhin ergibt sich aus solchen Interpretationshypothesen, die natürlich erst statistisch an allen möglichen Beispielen zu prüfen wären, die Möglichkeit, durch eine „grammatische“, nicht sprachklangliche Ableitung diese relative Seltenheit bzw. klare Nichtverbindlichkeit der Synalöphe doch noch erklären zu können.

—, die kleine Responsorien wie *Servus tuus*, deren Melodie verschieden von dem Typ der Toni verläuft, wegen der geringen Zahl der Silben anders gesungen bzw. beurteilt haben als die von der Römischen Kirche sanktifizierte Form war. Dies haben sie noch getan in Erinnerung an die an den Anfang der *musica ars* gestellten *litterae*. Leicht zu verstehen ist der Satz nicht, jedenfalls ist einmal wegen der Kürze des Textes, choralisch adäquat ausgedrückt durch die Anzahl der Silben, eine nicht typische Melodie, vielleicht der Psalmodieformeln, gemeint; hier besteht ein Gegensatz. Außerdem tun das die *iudices* nicht nur wegen der *inopia sillabarum*, sondern auch noch aus der Erinnerung, aus dem Denken der *litterae*, die an den Anfang *musice artis* gesetzt sind — die *litteratura* betrifft also die Theorie, in dem Sinne, wie sich der Autor das vorstellen kann (eine Parallele findet sich nun auf die Differenzen bezogen, also inhaltlich genauso inadäquat: *Verumtamen neque toni auctoritas neque musice consonantie disciplinam quicquam proderunt, nisi insectentur atque per suprascripta testimonia cum similes reciprocentur antiphonarum varietates*. ..., ed. Gushee, S. 147, 31 — die eigene Praxis, d. h. die Gestalt der Formeln etc. ist auch Teil der *ars musica*, auch wenn von der inhaltlich nichts verstanden wird; von *suum plus sequentes libitum, quam musice auctoritatis normam* sricht der Autor des „Zusatzes“, wenn es um die Ausführung einer *trivirga* o. ä. geht, was die betreffenden verweigern, ed. Gushee, S. 149, 24: Die überlieferten Melodiegestalten folgen der *auctoritas musice!* vgl. auch Anm. 9 auf Seite 1225).

Sollte es sich also bei der *litteratura* der Tonart um die „sinnlosen“ Silben handeln? Einmal ist klar, daß ein Element der Gesangspraxis (schon) ganz selbstverständlich als *ars musica* bezeichnet wird, zum anderen, daß es sich hier um ein Prinzip handelt, das doch wohl auf irgendwelche *litterae* zurückzuführen ist — darin einen Bezug auf das zu vermuten, was im Haupttext als *litteratura* erscheint, dürfte kaum abwegig sein, dann ist — hier — also die *litteratura* der Tonart gemeint, die zu einem Gegensatz zur Römischen Praxis führt (eine andere Verwendung des Wortes: ... *litteratura responsorii proprium habeat sensum* ..., ed. Gushee, S. 142, 11, allerdings nicht in der „Hauptfassung“, von Gushee nicht angemerkt Unterschied).

Außerdem wird noch klar, daß diese *litteratura* nicht als Teil der aktuellen Melodien, sondern als Teil der *ars musica* gesehen wird, als sozusagen „musiktheoretischer Name“ und somit abstrakter Repräsentant der Tonarten. Daß die betreffenden „Mustermelodien“ die dann in der nicht ursprünglichen *finalis*-Lehre rationalisierten Strukturmerkmale von Tonarten hätten wiedergeben können, darf zumindest bezweifelt bzw. einer Diskussion bedürftig verstanden werden; man kann, wie bereits anderswo vorgeschlagen, diese *litteraturae* als musikalische „Namen“ verstehen, die etwas von der jeweiligen Tonart wiedergeben sollten, was auch immer das konkret gewesen ist — und was hier nicht weiter interessieren muß.

Es besteht also ein Kontrast zwischen *sonoritas tonorum*, was wohl als *sonoritas toni* zu interpretieren ist, und Tonart der *ars musica*; ein bemerkenswerter Befund, der nicht darauf deutet, daß diese *ars musica* mit ihrem „Dogma“ von acht Tonarten auf römische Tradition zurückgehen kann.

Weil selbst Pfisterer nicht wieder einfach postulieren kann, daß die Theoriebildung

in Rom nur verlorengegangen sei, die im Frankenreich so zufällig erhalten geblieben ist, muß „folgerichtig“ die Tonartordnung vollständig bereits aus Rom übernommen worden sein — denn, so Pfisterers Grundthese, die fränkischen *cantores* und *magistri cantilenae* waren a priori zu dumm und unfähig, selbst die Melodien zu redigieren — warum sie dann fähig waren, nicht nur eine Notenschrift zu entwickeln<sup>307</sup>, sondern auch noch die Theorie in ganz spezifischer Umwandlung der antiken, erst mühsam zu verstehenden antiken Vorgabe als die musikalische Wirklichkeit erklärende und ordnende Wissenschaft aufzustellen; vielleicht waren sie ja zu unfähig, ohne solche Krücken zu singen?

Als wesentliches Argument für die Durchsetzung seines Vorurteils, daß AR direkt von Greg abstammen müsse, auch in Hinblick auf die nur fränkische Theorieentwicklung bleibt natürlich nur der Verweis auf das Wort *tonus*, dessen Gebrauch als Entsprechung von ἤχος notwendig auf lateinische, römische Herkunft des Systems weisen müsse — eine erstaunliche Folgerung, ganz abgesehen von der Seltsamkeit, daß „dennoch“ *protus plagalis* etc. wiederum byzantinische, für fränkische Rezipienten also griechische Termini „geblieben“ sind, ja daß die fränkischen *magistri cantus* auch noch selbständig eine Parallelqualifikation zu *plagalis* erfunden haben, die „Byzanz“ nicht kennt — kein Beweis für Eigenständigkeit? Der Aufwand, der in den frühesten, natürlich nur fränkischen lateinischen Zeugen, Aurelian und den ersten Tonaren, getrieben wird, diese Wörter „etymologisch“ oder assoziativ zu „erklären“<sup>308</sup>, zwingt zur Frage, wie das auf einer alten genuin lateinischen, römischen Tradition beruhen sollte. Fragen, die für Pfisterer natürlich von geringem Interessewert sind. Auch deshalb ist auf diesen Teil des Versuchs einer Durchsetzung seines Vorurteils — nicht negativ gemeint, sondern im Sinne einer a priori gesetzten Wahrheit — hier näher einzugehen, schon um nochmals klar zu machen, was die bisherige Diskussion dazu eigentlich zu sagen hat.

Und will man die ausführlichen Erörterungen dieses Themas in der Literatur nicht zur Kenntnis nehmen<sup>309</sup>, dann wird der, von Pfisterer allerdings als Zeuge der Musikauffassung seiner Zeit offenbar als geradezu exemplarisch nicht beachtenswert qualifizierte erste Vertreter einer eigenständigen Musiktheorie des lateinischen Westens, Aurelian, doch immerhin soviel Autorität gegenüber dem ja kaum primären Wissen von Pfisterer fordern dürfen, daß man Äußerungen wie die zur *auctoritas toni* nicht ganz als unbrauchbare Störung der eigenen Sichtweise ausmerzen kann, denn aus dieser oben zitierten (s. den

<sup>307</sup>Denn die Denkmäler Beneventanischer Notation vom Ende des 8. Jh. sind bisher nicht einmal von Pfisterer nachgewiesen worden, vielleicht hat es sie ja auch nie gegeben.

<sup>308</sup>Vgl. etwa den Zusatz zu Aurelians Schrift, ed. Gushee, S. 136 ff., wo man übrigens auch erfährt, daß z. B. *Tritus Grece, Latine potius tercius dici, inde etiam epitritam dicimus ...atque epitritos nuncumpamus pedes ...*. Man wußte also, daß es lateinische Wörter gibt, die genau die Bedeutung von τριτος besaßen. Aber direkt aus „Byzanz“ können die fränkischen *magistri* die Achttonartenlehre natürlich nicht haben — *Logik* darf man hier wohl fragen.

<sup>309</sup>Das gilt z. B. exemplarisch für die „Diskussion“ des Terminus *tonus*, wo Pfisterer geradezu exemplarisch die Auseinandersetzungen anderer etwa zur Relation zu ἤχος nicht zur Kenntnis nimmt.

Index zu ed. Gushee, S. 105, 10) Stelle geht einmal hervor, daß die Durchsetzung des Tonartensystems, der *sonoritas toni*, zu Varianten geführt haben muß, die Aurelian natürlich als Abweichung von der Norm durch den *mos ... veteranorum cantorum praesertim Gallias* qualifizieren muß, die aber als nicht von allen „mitgemachte“ tonsystematische Normierung, also als sekundärer Akt, hier einer Reduktion von Formen, zu deuten sein dürfte; musikhistorisch ganz irrelevant scheinen solche Äußerungen vielleicht doch nicht zu sein.

Zu derartigen Veränderungen, die nur zufällig überhaupt faßbar sind, kommen als konkret nachweisbare Zeugnisse für sekundäre Veränderungen infolge der „Diatonisierung“ durch die Theorie die Varianten hinzu, die sich eindeutig als Folgen verschiedener Emendierungsmethoden chromatischer „Fehler“ herausstellen; weil diese Erkenntnis von G. Jacobsthal nun auch in den Bereich der amerikanischen Musikforschung gelangt sind, hat man noch mehr Beispiele zu erwarten, wenn diese Forschung mit dem ihr eigenen Impetus die Spuren von Jacobsthal weiterverfolgt (vgl. u. Anm. 13 auf Seite 1229): Die Diatonisierung ist mit Sicherheit nicht ohne Veränderungen an der Melodiegestalt durchgeführt worden, Verf. hat dazu das Bild des Prokrustesbetts gewählt, dessen Ausmaße an der, nun historisch reflektierend begleiteten Choralreform des Zisterzienserordens zu messen wären. Natürlich wird man, z. B. das wahre Alter der Rezeption des Gregorianischen Repertoires in Benevent nur dann einengen können, wenn man alle „chromatischen“ Varianten in Hinblick auf die Beneventanische Überlieferung statistisch nachgewiesen hat; ausgeschlossen ist eine solche „Statistik“ der Endlichkeit des Materials wegen offensichtlich nicht.

Was soll man denken, wenn Regino, der als Historiker doch einen gewissen Namen hat, vom Int. *Judica Domine* behauptet, daß dieser im 7. Ton, also — modern, rational formuliert! Regino beherrscht das noch nicht — auf *G* ende, die Überlieferung im Gradualbuch aber eine so eindeutige Schlußbildung auf der *finalis E* aufweist, daß man Reginos Zeugnis als groben Unfug abqualifizieren müßte? Soviel muß ja auch Regino gewußt oder gefühlt haben, daß ein — in moderner Terminologie gesprochen! — plagaler Schluß nicht einem auf *G* entsprechen kann<sup>310</sup>. Hatte Regino, als er dies in seiner Einführung zum Tonar niederschrieb, einen besonders schlechten Tag, oder sollte man (wenigstens) mit dem Ton *Fis* irgendwo am Ende rechnen? Daß die Melodie im 4. Ton beginnt, hat Regino aber gemerkt, ganz unfähig kann er also nicht gewesen sein — wie sollte man solche, von der heutigen Melodiegestalt her gesehen, Fehlbeurteilungen ohne Gestaltänderung, wie klein auch immer, bzw. ohne Annahme zumindest gewisser intervallischer Andersartigkeit, erklären können? So einfach scheint der Vorgang der „Tonalisierung“ auch wieder nicht gewesen zu sein; und daß der Vorgang der Rationalisierung identisch die gegebenen Melodien nur den geradezu trivialen Vorgang eines „Umschreibens“ in das genuine, natürliche, rationalisierte, Tonsystem bedeutet haben dürfte, erscheint auch nicht als so triviale Annahme, daß man auf nähere Beweise verzichten könnte.

Gerade der Umstand, daß in diesem Int. *Judica Domine* nur eine Binnenkadenz auf

<sup>310</sup>St. Gallen weist einen gegenüber dem Gradualbuch etwas anderen Schluß, mit *pressus*, auf, der in Metz durch *lange clavis* sozusagen bestätigt wird.

der *finalis* schließt, macht den Schluß tonal besonders wichtig, Regino klassifiziert aber anders als erwartet. Zunächst sei der Anfang zitiert:

AR

Greg

Iu- di- ca Do- mi- ne no- cen- tes me,

AR

Greg

ex- pu- gna im- pugnan- tes me

Ersichtlich sind beide Fassungen parallel; der „Reim“ auf *me* findet sich in beiden Fassungen, allerdings verschieden ausgeformt und in AR etwas „länger“ (auf die vorangehende Silbe „ausgedehnt“, vielleicht eine sekundäre Verstärkung des Effekts, andererseits weist Greg eine andere „symmetrische“ Bildung auf, die auch sekundär — gegenüber einer gemeinsamen Urfassung — sein kann). Das initiale Melisma ist formelhaft, sodaß auch die etwas seltsame Zurückhaltung gegenüber Binnenkadenzen auf *E* für die tonale Bestimmung keine Probleme bereiten konnte. Beachtenswert ist der Höchstton in AR, den Greg durchgehend nicht kennt, zusammen mit der Zurückhaltung, daß der zweite Abschnitt *G* als zentralen Ton hat — ob man AR als ornamentale Ausweitung oder Greg als bewußte Zurücknahme interpretieren will, ist ersichtlich nicht entscheidbar: Der auffällige, die einfache initiale Wendung in Greg sozusagen überbietende *porrectus DCG* mit angehängter Steigerung, *aha*, fällt als Merkmal von AR auch deshalb besonders auf, weil er, nur akzentbeachtend etwas anders verteilt, genau wie die primitive initiale Wendung von Greg nochmals sozusagen als rein musikalische „Assonanz“ den Anfang des folgenden Abschnitts nochmals bestimmt<sup>311</sup>. Der Schluß des Int. *Iudica Domine* lautet:

<sup>311</sup>**Eine Formel in AR, die Greg nicht oder nur anders eingesetzt kennt** Die Wendung selbst ist in der Tonart nicht ganz ohne Parallelen, vgl. den Int. *In nomine Domini* auf *et infernorum*, wo Greg, im 3. Ton, ebenfalls nur eine einfache initiale Wendung hat, intervallisch allerdings anders, oder im Int. *Dicit Dominus, sermones*, ganz zum Schluß *super altare meum*, wo Greg immerhin ambitusmäßig einen vergleichbaren Aufstieg aufweist, deutlich abgesetzt vom vorangehenden Abschnitt durch Quinte nach unten, wo AR, wie nicht selten, eine Verbindung auf dem Anfangswort *super* singt; ansatzweise begegnet die Formel noch im Int. *Aqua sapientiae* auf *alleluia firmabitur*, nur daß hier ein bewegtes Rezitativ folgt; Greg entspricht der Stelle, hier

ist die Tonart allerdings die 7., was natürlich die Frage einer Parallelisierbarkeit von Einzelfloskeln nicht trivial sein läßt; im Int. *Clamaverunt iusti* findet sich die Floskel wieder „vollständig“, was in Greg keine Parallele besitzt, weil AR die zwei *alleluia*-Rufe nicht kennt; im Int. *Intret in conspectu tuo* findet man die Floskel, etwas reduziert, auf *tuorum qui efusus est*; dann findet sich die Formel auf *et non est qui*, was eine tonräumlich vergleichbare Parallele in Greg besitzt. Im Int. *Prope esto/es tu* findet man die Floskel etwas anders auf die Silben verteilt auf *veritas initio*, wo sich Greg bei gleicher Initialstruktur sehr zurückhält, d. h. den entsprechenden Aufstieg bis *a* erst auf *initio cognovi* erklingen läßt, eine für Greg typische Effektsteigerung durch ökonomischen Einsatz von Extrema. Eine sozusagen syntaktische Fehlstellung scheint den Ort der Floskel im Int. *Cantate Domino* bestimmt zu haben, wo sie den Schluß bildet, *revelavit iustitiam*; Greg hat „korrekt“ die, sehr tiefliegende Kadenz auf *C* auf *revelavit*, woran sich adäquat das Initium anschließt, das wieder gegenüber AR tonräumlich zurückhaltend ist, weil wieder der tonräumliche Höchstton des Abschnitts erst auf *iustitiam suam* erreicht wird; AR kennt wie üblich diese Ökonomie nicht, weil der Höchstton *a*, bereits auf der ersten Silbe *iustitiam* und dann durchgehend erscheint.

Daß es sich in AR auch um eine „wandernde“ Formel handelt, kann man z. B. im Int. *Redime me Domine* sehen, wo sie, nun im 2. Ton, auf *miserere mei, pes* zu finden ist, wo Greg immerhin ein Quartsprunginitium aufweist, vgl. auch den Int. *Ecce advenit*, auf *et potestas et imperium*, wo auch Greg initial insgesamt eine Quart nach oben steigt; im Int. *Expecta Dominum* setzt AR die Formel auf *cor tuum et sustinet* nicht in direkter Entsprechung zu einem initialen Aufstieg von Greg ein, das hier zunächst eine Sequenz von zwei *porrectus* — „gegen“ die Wortbetonung — nach unten führt, um dann recht effektiv aufzusteigen: Eine Umformung bei einer — angeblichen — Umredaktion von AR zu Greg wäre ästhetisch gesehen unbrauchbar und völlig unverständlich. Weitere Beispiele findet man in den Int. *Redime me* und *Protector noster*; eine sicher unterhaltsame statistische wie ästhetische Bearbeitung der Relation des Auftretens dieser Formel in AR und den Entsprechungen in Greg wird zeigen, daß von einer klaren gegenseitigen Abhängigkeit bzw. Folgerichtigkeit der Relation von jeweiligen Formen an den entsprechenden Stellen in parallelisierbaren Melodien beider Fassungen nicht gesprochen werden kann.

Auf ein interessantes Beispiel sei noch hingewiesen, weil, soweit Verf. bekannt, hier noch kein Semantiker explizit die daraus herrührenden Deutungsmöglichkeiten erkannt hat: Im Int. *In voluntate tua, Domine* wird Gottes Allmacht gerühmt, denn in Gottes Willen *universa sunt posita, et non est qui possit resistere voluntati tuae*; niemand wird übersehen können, daß dem Wort *non* hier eine besondere Betonung zukommt; und jeder Freund semantisch deklamatorischer Choraldeutung wird darauf hinweisen, daß die ersten zwei Abschnitte mit dem Umfang *C – G* relativ tief liegen, mit *et non* aber begegnet zum ersten Mal der Ton *a*, der auch der Höchstton bleibt; weil er von *D* mit Sprung erreicht wird, ist die tonräumliche Dynamik unüberhörbar:

AR

Greg

u- ni- ver- sa sunt po- si- ta, et non est

Die Floskel von AR ist durch den Ambitus, die Erweiterung nach unten, auffälliger (die hier betrachtete Formel entspricht hinsichtlich des Ambitus, nicht der Funktion, der Initialformel im 1. Ton in Greg); daß AR nicht an eine besondere Betonung des Wortes *non* denken kann, zeigt, neben der Häufigkeit des Auftretens dieser Floskel, auch die, für die Floskel nicht untypische, melismatische Weiterführung, es handelt sich um ein normales Initium. Man kann hier sicher wieder trefflich darüber streiten, welche Fassung wohl die Vorgängerin der anderen gewesen sein könnte, ob vielleicht die größere Einfachheit von Greg a priori Hinweis auf älteres Datum sein könnte, ja vielleicht müsse? Man kann eines mit Sicherheit sagen, die Floskel in AR, deren jeweils von Greg gesehen „unvorhersehbares“ Erscheinen (in AR) entspricht weniger dem Stil von Greg, der, ohne daß der Einsatz von Floskeln da unbekannt wäre, doch wesentlich stringenter hinsichtlich der Bestimmtheit der melodischen Gesamtgestalt, erkennbar schon in der gegenseitigen Abhängigkeit der Abschnitte z. B. in der tonräumlichen Disposition, erscheint, aber auch hinsichtlich der Verwendung so auffälliger Formeln oder Floskeln strenger den Bezug zur syntaktischen Struktur beachtet als AR, wo die vom Verlauf her klar initiale Wendung auch „anderswo“ auftreten kann.

Insofern kann man AR passend einen Stil zuordnen, der mehr noch vom eher zufälligen Einsatz von Floskeln bestimmt ist — wie angesprochen, erscheint die Floskel in AR nicht immer eindeutig als initiale Wendung. Die Annahme, daß AR insgesamt einen älteren Stil repräsentiert, auch wenn manche Floskeln und Wendungen später — wann auch immer — „hinzugekommen“ sind, die in ihrer speziellen Gestalt und hinsichtlich ihrer Stelle im Gesamtverlauf einer Melodie vielleicht nicht aus der Urfassung abstammen müssen; der Stil von AR kann gegenüber dem von Greg dennoch älter sein, der gemeinsamen Vorgabe gegenüber treuer, auch wenn Floskeln hinzugekommen, Ornamentierungen hinzugefügt, ja auch „Reime“ sekundär erfunden worden sein sollten — wann auch immer das im Einzelnen geschehen sein mag in der langen Zeit bis zur lesbaren Niederschrift der Melodien von AR.

Auch das Auftreten im Grad. *Ego autem* im Chorstück auf *in sinu meo* ist hier bemerkenswert, wo auch Greg ein sehr umfangreiches, aber in Hinblick auf die Gesamtplanung des Abschnitts wesentlich sinnvoller eingesetztes ambitusreiches Initium kennt: Die große Steigerungspartie des Abschlusses des Refrains in Greg hat in AR keine Entsprechung; Greg steigt zunächst „überschießend“ im Initium von *C* bis *a*, um dann um *F* zu kreisen, woraus eine zweite Hälfte dezidiert mit dem Höchstton *b* herauswächst, wogegen AR mit dem Einsatz der Formel bereits alles tonräumlich dynamische „Pulver verschossen“ hat (um böswilligen „Mißverständnissen“ vorzubeugen: Verf. ist nicht der Meinung, daß zur Zeit der Entstehung von AR das Pulver erfunden wurde,

denn er hat das Stuttgarter Hutzelmännchen gelesen):

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) styles. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example is for the text 'in sinu meo'. The AR staff shows a melodic line with a high note on 'in', a lower note on 'si-', and a high note on 'nu', followed by a descending line on 'me-' and a final high note on 'o'. The Greg staff shows a more stepwise melodic line with a high note on 'in', a lower note on 'si-', and a high note on 'nu', followed by a descending line on 'me-' and a final high note on 'o'. The second example is for the text 'converetur'. The AR staff shows a melodic line with a high note on 'con-', a lower note on 'ver-', and a high note on 'te-', followed by a descending line on 'tur.'. The Greg staff shows a more stepwise melodic line with a high note on 'con-', a lower note on 'ver-', and a high note on 'te-', followed by a descending line on 'tur.'.

In Greg wird zu Anfang dieses Schlußabschnitts der Hochtton *a* einmal erreicht, in AR zweimal; in der zweiten Hälfte kommt dann der Höchstton *b*, den AR vielleicht nur als *h* kennt, als neuer Höchstton dezidiert nach Betonung der Lage *F* als Ereignis verstanden, das den Kadenzabstieg als solchen intensiv erleben läßt. AR läßt sich diesen Effekt dadurch sozusagen entgehen, daß schon die zweite Silbe die Hochlage erreicht und auch der Höchstton zweimal erscheint — die Ökonomie in Greg ist charakteristisch. Deutlich wird in Greg auch durch die Betonung des Supertons *F* die tonale Spannung, der Schluß auf der *finalis E*. AR schließt hier auf *D*; angesichts der klaren „Plagalität“ von Greg ist das bemerkenswert, insbesondere, wenn man beachtet, daß AR die Tonalität *D* dadurch erreicht, daß einfach der Abstieg nochmals gesetzt wird, mit tieferem Schluß- oder Zielton *FED FED* (insgesamt dreimal, also deutlich bestätigt) — vielleicht eine Folge eines zum Schluß auftretenden *b*, das in AR zwar gesungen, aber nicht notiert wurde? Zum Schluß des Versus vermeidet Greg deutlich den Ton *b/h* — die gesamte Schlußpassage *et exsurge in adiutorium mihi!* —, wogegen AR keine Scheu in der Verwendung dieses Tons hat. Weil Greg hier einen musikalischen „Reim“ zum Schluß des Chorstücks aufweist, fällt diese Vermeidung von *b/h* natürlich besonders auf; AR kennt nur die übliche Schlußfloskel — einen Hinweis darauf, daß ein Schluß auf *E* ergänzt worden sein könne, findet man zum Verschluß in AR nicht; auch die „Nichtübernahme“ des musikalischen „Reims“ aus Greg ist kein Beweis dafür, daß AR direkt von Greg abstammen müsse, hier also eine bewußte, redigierende Nichtübernahme vorliege! Die entsprechende These erweist sich durchgängig als unbrauchbar bzw. unvereinbar mit den Melodiegestalten.

Das Grad. ist auch deshalb interessant in Hinblick auf die Nutzung der Formel, weil AR diese im Vers — nicht textbedingt — nochmals einsetzt, nämlich auf *me expugna* (also der Text des zitierten Introitus, dessen rein musikalische „Assonanz“ zum nächsten Abschnitt, *apprehende*, sogar mit der entsprechenden Variantenbildung „wörtlich“ übernommen wird, was Greg trivia-

lerweise nicht kennt), wo Greg wieder zwar ebenfalls eine aufsteigende initiale Wendung zeigt, *E – c*, die jedoch keine Nähe zum Chorstück auf *in sinu meo* zeigt: AR „zitiert“ also den Introitus im gleichtextigen Vers des Graduale; weil die angesprochene „Assonanz“, in Greg zu einem musikalischen „Reim“ „erweitert“ beiden Fassungen nur im Int. *Iudica* gemeinsam ist, wird man schließen können, daß AR im Grad. selbständig „zitiert“, d. h. daß dieses Zitat nicht Merkmal schon der Urfassung gewesen sein dürfte. Und AR hat für solche Bildungen ja auch lange genug Zeit gehabt — daß damit der Stil von AR grundsätzlich, ja ganz AR sekundär gegenüber Greg sein müsse, folgt eben gerade nicht.

Wie man sehen kann, gibt es für wirklich systematische Untersuchungen der Relationen zwischen AR und Greg durchaus unterhaltsame und wohl fruchtbare Ansätze, z. B. wenn man, wie hier nur angedeutet, einmal systematisch Entsprechungen von Formeln, natürlich in beiden Richtungen, sucht; allerdings bereitet ein solches Unternehmen gewisse Arbeitsbelastung, mehr jedenfalls als ein eher zufälliges Kaleidoskop von Beobachtungen.

Die Formel ist also nicht sehr häufig, begegnet aber doch oft genug, um notwendig als Formel gelten zu müssen — als musikalische „Assonanz“ scheint sie nur im betrachteten Int. *Iudica Domine* zu begegnen; in Greg dagegen entspricht dem Auftreten dieser Formel von AR, die syntaktisch nicht zu systematisieren ist, also frei eingesetzt werden kann, offenbar durchweg keine Formel, sondern sozusagen freie Bildung. Von einer *Vereinheitlichung* in oder durch AR zu sprechen fällt dennoch nicht ganz leicht, weil man von keiner Regel für den Einsatz der Formel — auch als Entsprechung bestimmter Formkontexte von Greg — sprechen kann. Das Problem für den oder natürlich auch die, der oder die sich Gedanken macht, ob man Greg von AR oder AR von Greg, möglichst noch direkt, ableiten müsse, besteht natürlich darin, daß die Annahme einer systematischen Individualisierung einer solchen auffälligen Formel, also eine „Entformelung“ der betreffenden Stellen weniger leicht vorstellbar zu sein scheint als die umgekehrte Annahme, d. h. der, wenn auch eher zufällige, Ersatz verschiedener Melodiestellen (hier in Greg bzw. der so vermuteten und gesetzten Urform) durch eine Formel.

Das naheliegende Argument, bei einer solchen — in sozusagen umgekehrter Richtung methodisch als Möglichkeit ja auch zu prüfende dann so zu nennende — „Entformelung“ hätte doch wenigstens an einer oder zwei Stellen die originale Version, hier also die in AR überlieferte Formel, auch in der — unter der entsprechenden Hypothese — übernehmenden und redigierenden Fassung (hier, als methodische Alternative einmal Greg) erhalten bleiben müssen, hat allerdings das Problem zu überwinden, daß bei stilistischem Unbehagen an einer solchen Formel ihre gänzliche Tilgung oder Ersetzung zu erwarten ist; auch hier ist das Argument also nicht ausreichend beweiskräftig — vergleichbare Bildungen kommen in Greg offenbar seltener vor, ein Beispiel findet man im Int. *Ecce oculi Domini* zur sehr wirkungsvollen Kennzeichnung des Anfangs der drei abschließenden Alleluiarufe (allerdings ohne die überbietende Folge einer Sekund nach dem Quintsprung nach oben); gerade da kennt AR den Einsatz der Formel aber nicht, die bei einer — angeblichen — Übernahme aus Greg geradezu unvermeidbar hätte eingesetzt werden können und müssen (den Int. *Ecce oculi* erwähnt auch Regino wegen „Bitonalität“, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, die später als dieser Text geschrieben, aber früher veröffentlicht worden ist).

Abgesehen davon, daß die Wahrscheinlichkeit der zuerst angedeuteten Möglichkeit, also die der „Entformelung“, dem heutigen Deuter der Relation beider Fassungen in entwicklungs- bzw. abstammungsmäßiger Hinsicht natürlich unbekannt ist, bleibt die eher natürliche Folgerung, daß beide Fassungen eigenständige Weiterentwicklungen einer gemeinsamen Grundform sind; und da wäre es natürlich durchaus möglich, daß AR, ohne jeden anderen Bezug zu Greg als dem zu einer gemeinsamen „Urfassung“, solche Verformelungen sekundär entwickelt hat — von der, kaum exakt zu bestimmenden Entstehung von AR bis zur Notierung durch diastematische Neumen dürfte in jedem Fall ausreichend Zeit für solche Entwicklungen gewesen sein (dies könnte natürlich auch für Umtonalisierungen bzw. andere Tonalitätszuordnungen gelten, wie im zitierten Graduale). Damit erweist sich die angesprochene Relation Formel/Nichtformel als ungeeignet, einer Diskussion gegenseitiger Abstammung beider Fassungen ausreichend klare Fakten als Beweisgrundlage zu liefern.

Beachten sollte man, daß in einigen Fällen des Einsatzes der hier andeutungsweise betrachteten Formel in AR die „Zurückhaltung“ von Greg ästhetisch sehr gut begründet ist, eben hinsichtlich der Ökonomie des Einsatzes von Höchsttönen in Relation zum Effekt tonräumlicher Bewegungsdynamik. Dies gilt selbst im Fall des hier besonders beachteten Int. *Iudica Domine*: Man beachte, daß in Greg die beiden durch rein musikalische „Assonanz“, wie geschildert, parallelen Abschnitte, auch durch musikalischen, textlich nicht begründeten, „Reim“ verbunden sind, also *expugna impugnant me* entspricht dem folgenden Satzteil *apprehende arma et scutum*; dies aber wieder bedeutet, daß der jeweils auf der letzten betonten Silbe erreichte Höchstton *a* in beiden Abschnitten eben nur auf diesen entsprechenden Silben erreicht wird; eine Vorwegnahme, wie dies für AR typisch ist, hätte sozusagen den ganzen tonräumlichen Verlauf zerstört. Hier zeigt Greg eine ästhetisch wesentlich sinnvollere Gestaltung, die auch einen Verzicht auf den auffälligen *porrectus* zum jeweiligen Anfang als kompositorische Reaktion auf eine (potentiell) entsprechend gestaltete Urfassung erklären lassen würde — womit nur auf die Möglichkeit einer solchen Begründung der Unterschiede hingewiesen sein soll.

Verf. vertritt damit nicht die Meinung, daß die genetische Relation der beiden Fassungen notwendig so erklärt werden müsse, d. h. daß überhaupt eine solche Relation bestanden haben müsse, der Hinweis soll nur als Hinweis darauf dienen, daß Argumentationen wie der, Formelsetzung bedeutet sekundäre Vereinheitlichung, also muß die entsprechende Fassung später sein und die andere so redigiert haben, methodisch vielleicht doch ein wenig zu primitiv sind, um einfach als absolut gesetzte a priori Kriterien gesetzt zu werden. Die Wirklichkeit ist meist etwas komplizierter, als man denkt, was Meister Jacques allerdings besser formuliert, aber „hinter“ dem steht ja G. Keller.

AR

Greg

Do-mi- ne vir- tus sa- lu- tis me- ae

läßt nicht erkennen, daß hier die *finalis E* nicht ursprünglich gemeint sein könne — den *pressus* in St. Gallen auf *meae*, dem eine *lange clivis* in Metz entspricht, kann man sich vielleicht wie in AR vorstellen; auch da findet sich kein Anhaltspunkt für die tonale Klassifikation Reginos. Weil man Regino nicht als tonalen Wirrkopf qualifizieren zu können scheint, wird man die Möglichkeit nicht außer Acht lassen können, daß Regino eine andere Fassung im Sinn hatte, d. h. die Möglichkeit, daß die endgültig gewordene tonale Zuordnung entsprechende Veränderungen bewirkt haben könnte. Achtung: Es wird nicht behauptet, daß dies so gewesen sein müsse, es soll nur darauf verwiesen sein, daß es solche Gründe oder Umstände gegeben haben könnte, d. h. daß man solche Möglichkeiten nicht einfach a priori als irrelevant unbeachtet lassen darf<sup>312</sup>.

Wie üblich wird der Leser von Pfisterer mit der angesichts der Quellenlage hyperhypothetischen Erkenntnis abgespeist, ib., S. 192, daß die Annahme, *näherliegend* sei, *dass die Franken die Gesänge mit all ihren tonartlichen Inkonsequenzen, aber auch mit dem im System der Psalmtöne ausgeprägten Oktoechos aus Rom übernommen haben*. Quellen

<sup>312</sup>Hinsichtlich eines ästhetischen Vergleichs beider Fassungen fällt auf, daß AR den Abstieg zur Tiefe nicht kennt, die Abgrenzung von *Domine* — entsprechende rhetorische Deutungen sind Verf. bekannt, hier erscheint *Domine* in Initialstellung und wird kaum bedeutsamer sein als Gott als Richter zu Anfang der Antiphon — wird in AR geradezu aufgehoben durch den schon zum Schluß des Melismas erfolgenden Anschluß bzw. die Vorwegnahme der anschließenden Rezitation. Greg dagegen betont das Erreichen des Tiefsttons durch Wiederholung (*lange clivis*), aber auch durch den Anschluß, der mit *EEF DEF C* einmal deutlich gegen das Vorangehende abgrenzt, aber auch den erneuten Abstieg bzw. Aufstieg vom Tiefstton aus tonräumlich dynamisch gestaltet — wieder das Mittel der „übergeordneten Zweistimmigkeit“: *F* ist Bezugston des Abstiegs, Maßstab des jeweils sukzessive erreichten Abstands. In Hinblick auf AR und die wenig aufregende Folge des Initialmelismas, Rezitation und Kadenzbildung vom Hochtton aus, ist Greg wesentlich interessanter gestaltet, wenn *virtus* den Abstieg wiederholt, verlangsamt, mühsamer, um erst dann zum Rezitativ zu gelangen: Die Wendung *FF FD* erscheint in AR auf *virtus salutis*, in Greg aber erst nach dem „Einschub“ auf *virtus*, auf *salutis* — auch der anschließende Anstieg geschieht im Gegensatz zu AR langsam, der Höchstton wird erst als siebtletzter Ton, dazu nur einmal erreicht, wogegen AR mit der entsprechenden Akzentbeachtung auf *salutis* diese bewegungsmäßige Dynamik nicht kennt. Warum sollte Greg nicht eine ästhetisch sinnvolle Überarbeitung einer AR nächststehenden Vorgabe, und die Melodieführung auf *virtus* nicht wirklich ein sekundärer Einschub gewesen sein dürfen? Nur weil ästhetische Kriterien nicht ganz trivial sind?

für diese Behauptung gibt Pfisterer leider nicht, auch gibt er nicht bekannt, was eigentlich *tonartliche Inkonsequenzen* sein sollen — meint er die zu AR oder die verschiedenen Angaben der Tonare? Daß nicht alle Tonarten in Gleichverteilung vorkommen, dürfte ja wohl kein ernsthaftes Argument oder ein Anzeichen für *tonartliche Inkonsequenzen* sein (die Verschiedenheit überlieferter Tonartenzuordnungen von gewissen Melodien ist gerade ein Zeichen für die Produktivität der Klassifizierungsarbeit, die in Rom eben noch nicht geleistet war und geleistet worden sein kann; daß nur Gattungen mit Psalmodieformeln der Tonartklassifizierung unterworfen gewesen seien, trifft auch nicht zu, vgl. 3.1 auf Seite 1237. Daß Komponisten nach Tonarten komponiert haben, ist zwar dem Mittelalter geläufig, in entsprechenden, oft gereimten Offizien meist zweifelhaften poetischen Werts, nicht aber der Gregorianik. Selbst Haydns Werk läßt nicht erkennen, daß der Komponist trotz Gleichberechtigung der Tonarten systematisch alle Tonarten gleichmäßig bedacht hat, was man kaum als *tonartliche Inkonsequenz* bewerten wird. Bekannt ist aber, daß sich ausschließlich „nördliche“ Quellen für die Tonalitätstheorie sozusagen von Anfang an, d. h. seit Greifbarkeit überhaupt von spezifischen Aussagen zu musikalischer Struktur, finden lassen, und dann mit einem Impetus, der die Tonartklassifizierung in acht Klassen geradezu zu einem „Dogma“ macht — zu einer Aufgabe, ja zu der wesentlichen Aufgabe von Musiktheorie<sup>313</sup>.

Daß z. B. der zelotische Diakon in seiner, partiell zur invektiven Literatur gehörigen *Vita* des hl. Gregor den Franken etwa vorwerfen würde, sie hätten die Tonartzuordnung verdorben, hätten da Fehler gemacht, das ist ebensowenig zu finden wie eine Römische Quelle, ja eine Quelle aus Italien, die erkennen ließe, daß hier überhaupt ein solches

---

<sup>313</sup>Und man sollte sich darüber klar sein, daß eine „tonale“ Bindung bei Antiphonen wesentlich durch die jeweilige Verbindung mit einem insgesamt formelhaften Psalmodytyp, bei den Responsorien — die solche Verbindungen partiell ja auch kennen — vielleicht stärker durch Formeln gegeben, von der Idee eines abstrakten Tonartbegriffs, der alle Arten von Melodien als übergeordnete Gattung und Klasse klassifizieren muß, sehr verschieden ist; liest man Aurelian, Regino, aber auch die rationalen Schriften von Hucbald oder die *Musica Enchiridis*, so dürfte klar werden, daß das abstrakte Konzept als Idee bereits vorhanden und wirksam war, bevor die endgültige und geniale Lösung durch die Angabe einer im skalischen System rationalisierten jeweiligen *finalis* gefunden wurde, ja daß sie durch diese Vorgabe sozusagen der noch unerfüllbaren Idee der Tonarten erst zur Hauptaufgabe der Musiktheorie geworden ist.

Man sollte sich über diesen Unterschied, der genau der zwischen der Ordnung von Melodien in Rom und dann im Frankenreich sein muß, klar werden; die Tonare sind von Anfang an Vertreter der Idee systematisch bestimmter, eindeutiger abstrakter allgemeiner Klassen; ein Inhalt, den man aber zu Anfang, also zu Aurelians Zeiten wie auch noch Reginos, nicht ausfüllen konnte! Daß Regino den modernen Tonartbegriff noch nicht vollständig verstanden haben dürfte, wird deutlich, daß er Melodien aufzählt, die z. B. hinsichtlich Mitte und Ende „bitonal“ seien — die korrekte Einstellung eines Musiktheoretikers wäre die Emendierung solcher Irrtümer gewesen. Immerhin spricht er von *antiphonae nothae, i. e. degeneres et non legitimae*; der Schritt zur Emendierung ist da nicht weit; nur fehlen ihm noch die Mittel der rationalen Theorie der Melik.

Ordnungskriterium geistiger Reflexion für würdig gehalten worden wäre<sup>314</sup>. Daraus folgt zwangsläufig, daß die tonartliche Klassifizierung den Quellen nach nur und erst im Frankenreich als eine zentrale Aufgabe überhaupt verstanden wurde. Daß Aurelianus Reomensis als Aurelianus Romanus zu interpretieren sei, wird ja wohl niemand behaupten wollen: Fest steht, daß allein im Frankenreich überhaupt Bemühungen um entsprechende Klassifizierungen und, das ist zu beachten, deren abstrakte Begründung stattgefunden haben, daß nur da die geistigen Voraussetzungen bestanden.

Es ist möglich und auch nicht unwahrscheinlich, daß man eine Textkopie der *Inst. mus.* von Boethius aus Rom nach dem Norden, wann auch immer, mitgenommen haben dürfte und nicht etwa in der Handbibliothek von Gregor von Tours vorfand. In Rom hat man damit nichts gemacht, im Frankenreich hat man, ausweislich schon des Zeugnisses von Amalar darin gelesen, und vor allem, schon vor überhaupt einer Verständnismöglichkeit versucht, mit Hilfe da formulierter Grundbegriffe Grundbegriffe der eigenen Musik zu rationalisieren bzw. überhaupt Begriffe zu finden; wo dies konkret nachweisbar ist? an einer Stelle, an der der Text von Aurelian mit einer Glosse zu Boethius übereinstimmt, beim Versuch, die vier Grundtonarten durch die vier Grundintervalle zu charakterisieren. Das ist kein Vorläufer von Reti, sondern ein erster, wenn auch zum Scheitern verurteilter, höchstgradig unzulänglicher Versuch, irgendwie abstrakt die Tonartenklassen zu bestimmen.

Daß man aus Rom mit der Übernahme des betreffenden liturgischen Gesangs übrigens das Prinzip der Antiphonie übernommen hat, dürfte kaum überraschen, daß diese Übernahme bereits die Klassifikation in genau und nur — hier wird die Fränkische Theorie „dogmatisch“ — acht Tonarten<sup>315</sup> mitgegeben haben sollte, erweist sich als unwahrscheinlich. Und genau da liegt die Behauptung von Pfisterer, die erst konkret belegt werden müßte: Wie gesagt, Johannes Diaconus weiß noch gar nichts davon, zu einer Zeit, als das „Dogma“ im Frankenreich dominant war und somit ein Vorwurf der tonartlichen Entstellung durch die Franken ein viel schwerer wiegender Vorwurf gewesen wäre als die läppischen Verweise auf Saufgurgeln und ihre Grobheit!

In Rom hatte man noch zur Zeit des zelotischen Diakons keine Ahnung von der Bedeu-

<sup>314</sup>Man vergleiche diese ebenso invektiven wie unzulänglichen Ausführungen des römischen Diakons, leicht zugänglich z. B. in *MMM* II, S. 142\*, mit Reginos Briefanfang: *Cum frequenter in ecclesia vestrae diocesis chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus propter dissonantiam toni*, weshalb Regino es als seine Aufgabe ansieht, *antiphonarium ... a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas, quas in illo adnotatas repperi, propriis ... distribui tonis*, wozu auch die Zuordnung der *differentiae* gehört, *sicut a maioribus nobis traditae sunt, et sicut ipsa armonicae disciplinae experientia nos instruit.*, ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 39, 2 — die wesentlichen, ja einzigen Faktoren, die eine gute Choralpraxis stören können, betreffen die Verwirrung der Tonarten.

Auch für Regino sind die Tonarten Klassenbegriffe, die über den verschiedenen Gattungen stehen, *ib.*, 6!

<sup>315</sup>Dieses Wort wird hier mit der notwendigen *reservatio* verwendet.

tung der Tonartklassifikation, die im Frankenreich formuliert wurde; der Diakon, einer der wenigen höher Gebildeten in Rom, verhält in dieser Invektive in Hinblick auf den „Norden“ völlig unprofessionell, er kennt die Entwicklung nicht; dies ist kein Zeichen dafür, daß die strikte und abstrakte Tonartklassifikation der liturgischen Melodien ihre Heimat nicht im Frankenreich, sondern in Rom gehabt haben könnte. Auch mußte ein Papst sich gegen Ende des 9. Jh., um einen Musiktheoretiker nebst der Fähigkeit, eine Orgel zu bauen und zu nutzen, nicht nach Rom wenden, sondern nach Bayern — übrigens ein deutlicher Hinweis darauf, daß die adiastematischen Neumen von St. Gallen nicht notwendig die Rationalität (süd)deutscher Musiklehre ausdrücken können!

Geht man die formulierten Kenntnisse und Argumente von Pfisterer der Reihe nach durch, so erfährt man, daß das *8-Tonarten-System ... zweifellos aus dem griechischen Osten* übernommen wurde. Wie die vorliegende Literatur ausreichend klar belegt, kann von der Übernahme eines *Systems* nicht gesprochen werden; die Tonartenklassifikation und Bestimmung in Byzanz ist so andersartig als die im Westen, übrigens auch gerade hinsichtlich der im Westen eben zum „Dogma“ gemachten Anzahl, daß man von nichts anderem als einmal der Übernahme überhaupt eines Begriffes von *Melodieklassen* bzw. eben Tonarten und eben vor allem der Anzahl sprechen kann. Dies war angesichts des Byzantinischen Gebrauchs von sicher Neugier zu erregen fähigen Intonationsformeln, die bekannten Melodien zu sinnlosen Silben, nicht schwierig zu übernehmen:

Schließlich waren in diesen, für die westliche Praxis, es sei betont: Praxis des liturgischen Gesangs, unbrauchbaren melischen Wendungen über sinnlosen Silben die Tonarten geradezu körperlich segmentiert und repräsentiert (wenn auch intervallisch nicht ausreichend). Man sollte bei einer Bewertung des Vorgangs der totalen — diese Bezeichnung ist gerechtfertigt — Tonalisierung der (liturgischen) Musik nicht ganz die, wie gesagt von der Praxis her unerklärliche Bedeutung dieser *ἡχῆματα* in der westlichen Theorie nicht ganz übersehen<sup>316</sup>: Zeigt dies nicht deutlich genug, daß die Aufstellung eines Klassensystems von acht Tonarten nicht sozusagen indirekt durch Rezeption des Römischen liturgischen Liedrepertoires, sondern als eigener Akt der Orientierung an griechischen Gebräuchen war

<sup>316</sup>Vgl. dazu auch Jacobsthal, *Chromatische Alteration*, S. 242, wo die Bedeutung dieser, praktisch im Westen ja unbrauchbaren Mustermelodien als *melodia κατ' ἐξοχήν* in den Quellen belegt wird: Wie man unter solchen Voraussetzungen daran zweifeln sollte, daß die Tonarten sich *zunächst* ausschließlich auf die Kombinationskonventionen in Antiphonen oder Formeln begrenzt haben können, ist unerfindlich: Gerade die — hochgradig unzulängliche — Vorstellung, daß sich Tonarten in solchen Echemata wesentlich ausprägen könnten, erweist, daß die Kategorie *Tonart* von Anfang an eine allgemeine, rein musikalische Bedeutung gehabt haben muß: Zu beachten ist hierbei eben, daß diese Gebilde in Byzanz praktisch gebraucht werden, im Westen war dies ausgeschlossen, sie konnten also nicht als praktische Wendungen übernommen werden, sondern nur als, zunächst an sich und nicht rationalisierbar, Übernommene Repräsentanten eines entsprechend, wenigstens formal bzw. programmatisch abstrakten Tonartbegriffs! Dies ist übrigens auch ein Grund dafür, nicht einfach von irgendeiner Übernahme des Oktoechos-Systems in den Westen zu sprechen; auch hier liegen die Verhältnisse nicht ganz so einfach.

— und daß Byzantinische und Griechische, antike Bildungsgüter für die Fränkische Kultur des 9. Jh. systematisch unterschieden worden seien, das wäre erst noch nachzuweisen. Daß irgendein Tonartsystem mit den Römischen Melodien verbunden war, es sei betont *irgendein*, ist anzunehmen, nur daß es ein, auch noch striktes und begrifflich erfaßtes bzw. symbolisiertes System von genau acht Klassen gewesen sein sollte, dies wird auch Pfisterer nicht annehmen können, bemerkt er doch sogar, daß es z. B. nur zwei Tractus-Klassen gibt — ein deutlicher Hinweis darauf, daß es in der ja wohl nicht zu bestreitenden Römischen Vorgabe zumindest kein systematisches Ausfüllen eines Achttonartensystems gegeben haben kann (auch „Byzanz“ ist hier wesentlich „undogmatischer“ als der lateinische, Fränkische, Westen). Weshalb man dann aber dennoch postulieren soll, die in Rom weder literarisch noch praktisch belegbare Achtordnung der Tonarten, wie überhaupt ein System von für alle Gattungen äquivalent gültigen Klassen stamme wie der Tonartenbegriff als System direkt aus Rom, ist unerfindlich.

„Byzanz“ hat hier — wenigstens eindeutig nachweisbar in den mittelbyzantinischen Neumenhandschriften — eine entsprechende Abstraktion geschaffen, nämlich einen Klassenbegriff, der alle Gattungen erfaßt. Wie die Klassenmerkmale wirklich gewesen sind, kann man nicht unreflektiert durch stillschweigende Voraussetzung der Gültigkeit des westlichen *finalis*-Systems als verstanden behaupten. Die *Mittelsignaturen* beweisen, daß „Byzanz“ irgendwie abstrahierte melodiestructurelle Merkmale gekannt haben muß — allerdings unfähig war, diese außerhalb der Melodiegestalten an sich abstrakt und rational zu formulieren; so etwas kann nur der Westen, der „dafür“ ja auch ein striktes diatonisches System durchsetzt, wahrscheinlich doch mit einiger Gewalt, wie man sie vom Prokrustesbett her kennt — die durch *Mittelsignaturen*, im Westen nicht übernommen, wahrscheinlich gemeinten chromatischen Transpositionen oder Rückungen könnten ein Hinweis darauf sein, was in den westlichen liturgischen Melodien an Diatonisierungen durchgeführt worden sein könnte. Auch für die strikte Befolgung der Diatonik des *σύστημα τέλειον* gibt es übrigens keinen Beleg in Rom, wohl aber zahlreiche Belege ausschließlich im „Norden“ (hierfür ist nur die Zeit vor Guido oder schon Oddo relevant). Das sind Fakten, die zu beachten sind. Klar ist auch, daß die „Absonderlichkeit“ derart „sinnloser“ Silbenfolgen nebst Melodieformeln im byzantinischen Gesangs braucht im Westen aufgefallen sein müssen, zumal sie vor jeder Melodie erklingen mußten, als Intonationen, was der Westen anders macht — in die liturgische Praxis konnten sie natürlich nicht eindringen, nur in die Theorie, und die gibt es nur im „Norden“.

Man wird also auch hier darauf hingewiesen, daß das System, ja überhaupt die Idee zu einer entsprechenden Systematik sekundär auf die Melodien „aufgesetzt“ worden ist; und wo ist das dann wahrscheinlich geschehen, in Rom, wo keinerlei Quellen über entsprechende Tätigkeiten zu finden sind, oder im Frankenreich, wo die Fülle der Quellen ja recht groß ist, angefangen von Tonaren?

Daß diese Byzantinischen Intonationsformeln, in den bekannten *μαρτύρια* auch verkürzt schreibbare Tonarthinweise, auch *außermusikalische Aspekte* gehabt haben sollten, ist nicht zu erkennen, auch wenn dies Pfisterer, *ib.*, S. 190, Anm. 553, ohne nähere

Belege, behauptet: Die Herkunft überhaupt eines Systems von acht Melodieformen, vielleicht zunächst sogar nur acht Melodietypen, eventuell Mustermelodien, vielleicht aus syrischer Praxis, ist auf die Verwendung in der Byzantinischen Kirchenmusik etwa in der Hinsicht anzuwenden, wie man zum modernen Schreibunterricht Hinweise auf die Leistung der Phöniker bei der Erfindung einer Buchstaben-/Phonemsschrift benötigt — da ist inzwischen einige Zeit verstrichen und einiges geschehen: In solchen Bezügen liegt der Unterschied der Systeme nicht — und hat nicht Aurelian einen „echten“ Griechen befragt, was diese Silben bedeuten sollen? Die Antwort, die er bekommt, weist nicht auf ihm bewußte *außermusikalische* Funktionen hin, auch wenn der Autor des ziemlich späten *Codex Petropolitanus RAIC 63*, ed. Gertsman, *S. Petersburg Teoreticon*, Odessa 1994, S. 437, dazu zu erwartende sekundäre Symbolik gefunden hat — die Pfisterer bei wirklichem Interesse immerhin hätte anführen können, 436, 8: *Τί ἐστίν ἐνήχημα. ... Τοῦ ἤχου ἐπιβολή. ... Καί πῶς ἐνηχίσεις. ... ἀνανέ ἀνές. ... καί τί ἐστὶ τοῦτος. ... ἀρχή ἐστὶν ἐπαινετὴ καὶ πάνυ ὠφέλιμος ἄκουσον καὶ θαυμάσεις τὸν τὴν ἀρχὴν ταύτην ἐκθέμενον τὸ ἀνανέ ἀνές εὐκτικὸν ἐστίν, ἡ ὦ ἀναξ καὶ βασιλεῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς ...* Eine englische Übersetzung findet sich l. c., S. 568, wozu man noch die 3. Anmerkung beachte.

Daß hier eine sekundäre symbolische Deutung vorliegt, dürfte allerdings klar sein, so daß selbst von da die These einer wie auch immer zu denkenden *außermusikalischen* Bedeutung der Echemata nicht gestützt wird — wesentlich ist hier eben das Zeugnis von Aurelian (vgl. hierzu noch nüchterner, auch Anm. 320 auf Seite 723 — und es kommt hier ja wohl auf die Bedeutung im lateinischen Mittelalter an): Der von ihm befragte Byzantiner kennt dergleichen Symbolik nicht (abgesehen von der trivialen, vielleicht westlichen „eingeschobenen“ Ursprungs des Bezugs zum *ibilus*, des reinen Melismas), was man zur Kenntnis nehmen sollte, ehe man neue Thesen daherredet<sup>317</sup>.

<sup>317</sup>Was allerdings von wesentlichem Interesse ist, ist die Frage bzw. die Lösung der Frage, seit wann ein Begriff *Tonart* entsteht, der nicht etwa nur eine feste Mustermelodie meint, oder feste Formelarsenale, sondern auf einer abstrakten Ebene definiert wird.

Die antiken *τόνοι* waren als Tonartbegriffe hochgradig ungeeignet, nicht nur, weil sie von der mittelalterlichen Theorie auch im Westen nicht rezipiert worden sind, und Byzanz zu einem inhaltlichen, anwendungsfähigen Verständnis antiker Musiktheorie von vornherein ausgeschlossen war, sondern auch von ihrer Bedeutung her. Die Oktavgattungen dagegen sind erst in einer Zeit denkbar, rational formulierbar, in der das rationale Tonsystem definiert ist; wie gezeigt wurde, ist das *finalis*-System älter, und weder Aurelian noch die mittelbyzantinische *Papadike* konnten wissen, was eine Oktavgattung sein könnte.

Das Problem besteht also musikhistorisch darin, ob die Fränkischen *cantores* bei ihrer Begegnung mit den Byzantinischen, nicht Römischen, Tonarten bereits abstrakte Kriterien entsprechender Klassifikation übernehmen konnten; ausweislich der *Papadike* und anderer Byzantinischer Schriften zur Musik sowie der Aussagen in Tonaren und in Aurelians Text war dies nicht so gewesen und kann dies auch nicht so gewesen sein; die „Irrationalität“ der byzantinischen Texte ist im Westen unerreicht. Die Fränkischen *cantores*, die wie gesagt als einzige die enge, „dogmatische“ Achtzahl aufgestellt haben, mußten also offenbar von sich aus überhaupt den abstrakten bzw.

Und daß man den Begriff des *ὀκτοῦῆχος* in übertragenem Sinne auch für das System im Westen terminologisch verwendet, ist schon deshalb zulässig, weil die Unterschiede zu deutlich sind, um von irgendeiner Seite übersehen zu werden (ausgenommen vielleicht bei Ch. M. Atkinson, s. Anhang 1; vgl. auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 337 ff., wo die vergleichbar merkwürdig inadäquaten Ausführungen von Floros bewertet werden — mußten). Daß der Begriff nicht übersetzt wurde bzw. als Fremdwort übernommen wurde — *ῆχος* wird auch nicht übernommen<sup>318</sup>. Warum? Nicht ganz uninteressant ist da, daß die ältesten greifbaren Zeugnisse belegen, daß man hier schon einen Begriff, ebenfalls aus griechischer Quelle gefunden hatte bzw. besaß, nämlich *tonus* — ob damit zunächst nur die Psalmoditöne gemeint waren, die als typische Formeln am ehesten geeignet waren, acht Gattungen zu repräsentieren, kann gefragt werden, jedenfalls ist die Zuordnungsfrage von Differenzen, Antiphonen und Psalmodieformeln das erste große Problem der lateinischen Musiktheorie seit den Tonaren, die im Frankenreich, nicht in Rom entstanden sind<sup>319</sup> — die Behauptung von Verlusten läßt sich hier nicht einfach anführen; zu beachten ist hier aber notwendig, daß bereits die Tonare, erst recht Aurelian den Begriff *tonus* ganz abstrakt ansetzen — auch wenn sie dieses Postulat rational, und wohl auch intuitiv, nicht wirklich erfüllen oder ausfüllen können: Das aber entspricht genau der Vorgabe von „Byzanz“, wo das Bezeichnete der *μαρτύρια* vor jeder Melodie, welcher Gattung auch immer zu finden ist, als allgemeingültige Intonationsformel. Diese Praxis, entgegen Vorstellungen z. B. von Atkinson, s. u. Anhang 1, konnte der Westen nicht übernehmen, wohl aber die damit klar und leicht erkennbare Vorstellung der Existenz eines allgemeingültigen alle Gattungen umfassenden Begriffs *tonus*, wofür man den nächstliegenden traditionellen Terminus einsetzen konnte, das, wo ansatzweise eine vergleichbare Allgemeinheit gültig war, nämlich die Psalmodieformeln in Bezug auf die Fülle verschiedener individueller Antiphonenmelodien — so muß man die vorrationale Begriffsbildung *tonus* in der nur „fränkisch“ greifbaren Entwicklung zur rationalen Theorie verstehen.

Dies dürfte ein sehr deutlicher, weiterer Hinweis darauf sein, daß die Rezeption auch des Tonartbegriffs — soweit man eben davon in der Frühzeit sprechen kann, s. u. — nicht so einfach zusammen mit der Übernahme allein der Melodien aus Rom geschehen

---

dann der Abstraktion fähigen und bedürftigen Tonartenbegriff schaffen.

<sup>318</sup>Und daß der Begriff nicht übersetzt wurde, da gibt es auch Gründe: Das Wort ist eine typisch griechische Bildung, wie auch *βατραχομυομαχία*, was man lateinisch nur mit vielen Einzelwörtern übersetzen kann; also, *octo toni* reicht doch aus, warum dann noch eine Übersetzung?

<sup>319</sup>Und natürlich ist es möglich, ja wahrscheinlich, daß in Rom ursprünglich, d. h. zur Zeit der fränkischen Rezeption, gar keine Tonartenordnung bestanden hat, sondern eine durch Formeln und Psalmodietypen bestimmte Typik: *Secunda autem divisio responsoriorum, que melodiam sui metitur, sed ab auctoritate secernit huiusce toni, licet a quibusdam iuxta normam eiusdem canatur: Resp. Eclara super nos Deus misericordiam tuam. V. Declaratio sermonum ...*, ed. Gushee, S. 142, 15. Die eigentliche Melodie dieses Resp. unterscheidet sich also von dem Typ, gewisse Sänger aber singen es — die Psalmodie?! — aber dennoch nach diesem Typ. Damit ist *auctoritas toni* wohl auf die Formel zu beziehen, als Rudiment älterer Bedeutung dieses Terminus.

sein kann; spätestens mit Aurelian aber ist eine Verbindung mit dem Text von Boethius, wenn auch inhaltlich nicht verstanden, vorauszusetzen, so daß eine „Rechtfertigung“ der, nach Boethius gleichwertigen Bezeichnungen *tonus*, *tropus*, *modus* durch die Achtzahl nach vorausgesetzt werden kann<sup>320</sup> — ab da, also ab Hucbald und der *Musica Enchi-*

---

<sup>320</sup>**Zur Tradition des *tonus*-Begriffs in der frühen mittelalterlichen Musiktheorie** Es ist bekannt, daß der 1. *Quidam* der *Alia musica* diese Gleichsetzung noch nicht kennt, er verwendet nur *tonus*, wogegen der Autor der zweiten Schicht, trivialerweise, die Formulierung von Boethius kennt, ed. Chailley, S. 105 § 13; dieser Autor ist der erste dieser Schrift, der — im Konglomerat der *Alia Musica!* — rational denken kann, so daß die Verwendung nur von *tonus* geradezu mit der Zeit der „Vorrationalität“ gleichgesetzt werden kann (zur Datierung der verschiedenen Zuordnungen vgl. auch u. Anm. 322 auf Seite 724, wo es um das Fehlen der Bedeutung *Kirchentonart* bei Johannes Scottus und Remy geht; auch das sind zu beachtende Quellen).

Daß — zu den Äußerungen von Atkinson dazu s. u. Anhang 1, sowie Verf. *Die degeneres Introitus Reginos HeiDok* 2007, passim — die *Musica Enchiriadis* die Stelle aus dem Text von Boethius „kennt“, zeigt sich ed. Schmid, S. 22, 19: *Modi vel tropi sunt species modulationum, de quibus supra dictum est, ut protos autentus vel plagis ... sive modus Dorius ..., et ceteri ...* Das betreffende Kapitel behandelt Termini der melischen Theorie. Daß der Autor der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 13, 1 bemerkt: *Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur, ...*, ergibt sich trivialerweise daraus, daß er — im Gegensatz zu „vorrationaler“ Zeit — natürlich aus der antiken Theorie den Intervallbegriff auch inhaltlich übernommen und verstanden hat, *Tonus est spacii legitima magnitudo a sono in sonum. Hocque spacium musicorum sonorum, quia in sesquioctava proportione est. ...*, ed. Schmid, S. 21, 7: Dem Autor ist also völlig klar, was das Intervall *Ganzton*, die Größen *Einzelton* und *Tonart* sind (vgl. auch Remy, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 495, 4: *... Inter tonum et sonum hoc distat, quia tonus est percussio duarum chordarum vel duae voces diverse inter se sonantes; sonus vero in una chorda fit, estque vox aliqua uniformitert vel aequaliter procedens. Aliquando tamen tonus appellatur et sonus.* — daß für Remy eine Kontamination von *tonus* als *modus*, *tropus* und *Ganzton* hätte entstehen können, ist also auszuschließen, ein wesentlicher Unterschied zum Alkuin zugeschriebenen Text).

Daß der Autor der *Musica Enchiriadis* dieser klaren Unterscheidung dann auch terminologisch adäquaten Ausdruck verleihen will, und zwar nachdrücklich, denn ein *epogdous* als Verhältnis betrifft den „Unterschied“ zweier Töne — die Betonung dieses, antik gesehen trivialen, Umstands, beweist, daß der Autor seine terminologische Entscheidung sozusagen ausdrücklich bewußt getroffen hat — die Stelle beweist damit einmal, daß der Autor natürlich wissenschaftlich denkt, d. h. den Bezug zur proportionalen Lehre jederzeit aufrufen kann, zum anderen bestätigt er, daß die — trotz seiner terminologischen Klärungsversuche unausrottbar — Verwendung von *tonus* im Sinne von „Tonart“ die ursprüngliche sein muß; eine Terminologie, die er bekämpfen muß als Musiktheoretiker (was hieran „tief“ ist, ist der Einblick in das Denken des Autors, nämlich wissenschaftlich exakt auf eine theoretische Erfassung musikalischer Wirklichkeit bezogen, die Terminologie selbst, ist trivial aus seiner Absicht abzuleiten).

Daß er bei der Definition des Begriffes *tonus* so ausführlich vorgeht, könnte damit zusam-

menhängen, daß vorher, vor einem Wissen um die Bedeutung der rationalen Intervallkategorie, also in vorrationaler Zeit eine völlige Unkenntnis solcher Bedeutungen bestand: Man denke nur an die inhaltlich absurde, rein parataktisch „etymologische“ Zusammenstellung von Begriffsdefinitionen etwa in der Alkuin zugeschriebenen Schrift, über die neuerdings so unsachlich geredet worden ist — da, wie in Verf., *Music und Grammatik* ausführlich abgehandelt, werden *tonus*-Definitionen völlig unpassender Art parataktisch nebeneinandergestellt, eben weil es sich um überlieferte Definitionen des gleichen Wortes handelt (vgl. die Nachweise des Textes durch M. Bernhard, *Clavis Gerberti, Eine Revision von Martin Gerberts Scriptores ...*, Teil 1, München 1989, S. 10 — zu fragen wäre, ob Aurelian wirklich *tonus = melischer Akzent* und *tonus = Tonart* in dieser Weise hätte nebeneinander stellen können, angesichts seiner sonstigen Ausführungen erscheint das nicht leicht vorstellbar; darauf kommt es hier aber nicht an, die Stelle ist eine geradezu exemplarische Erläuterung vorrationalen „Denkens“ in der Melik): *Minima pars musicae regulae*, das ist die Definition des *sonus/φθόγγος*, *Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas*, das geht auf die Definition der Transpositionsskalen bei Cassidor zurück, und das wird dann auch noch verbunden mit *in vocis accentu sive tenore ...*, da handelt es sich um die Definition von *tonus* als das melische Geschehen auf jeder Silbe, ob nach unten — unbetont —, nach oben — betont — oder beides handelt. Wer derartig verschiedene Definitionen in derartiger Weise zusammenstellt, beweist nicht tiefe Orientierung an Grammatik, sondern nur, daß ihm ein inhaltlich rationales Verständnis des jeweils Bezeichneten der Termini nicht bekannt war, daß er hier nur eine, eben parataktische, d. h. für weniger Gebildete, eine rein formalistische Zusammenstellung ohne inneren Zusammenhang der zusammengestellten Dinge leistet, Ausdruck der kompilierenden „etymologischen Methode“.

Die Ergebnisse in dem genannten Beitrag des Verf. hätten eigentlich verbieten müssen, aus dieser sinnlosen Parataxe irgendwelche Folgerungen für Orientierungen der Musiktheorie ausgerechnet an Grammatik ziehen zu wollen — wenn man nicht vergleichbar „uninhaltlich“ parataktisch assoziieren will, also völlig oberflächlich vorgehen: Im Moment des Erreichens rationaler Denkfähigkeit, also spätestens mit Huchald, Remy und der *Musica Enchiriadis* können derartige sinnlose „Vermischungen“ nicht mehr stattfinden, das jeweils Bezeichnete ist so verschieden, daß eine solche Zusammenstellung von vornherein, genau wie in der Antike ausgeschlossen ist (was neuere Deuter natürlich nicht von vergleichbaren Formalismen abhalten kann; kein Zeugnis für eigene Rationalität, vgl. auch die Diskussion u. 3.1 auf Seite 1240).

Es ist nicht unmöglich, daß die so deutlich formulierte terminologische Eindeutigkeit, die die *Musica Enchiriadis* aufstellt und postuliert, ihren Hintergrund in derart vorrationalem musikbezogenen „Denken“ hat — womit nicht etwa behauptet wird, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* den Alkuin zugeschriebenen Text gekannt haben müsse; derartiger Unsinn war vielleicht weiter verbreitet, auch -mündlich“). Klar ist, zuerst dürfte dem byzantinischen ἦχος das lateinische Wort, nicht notwendig hinsichtlich genauer Bedeutungsgleichheit des so Bezeichneten) *tonus* entsprochen haben; nach Erreichen der von Aurelian programmatisch aufgestellten Rationalisierung ist die terminologische Gleichsetzung von *modus*, *tonus*, *tropus* bei Boethius ebenso geläufig wie rationalen Bedeutungen, so daß weitere terminologische Tiefsinneleien überflüssig sind.

Man kann noch auf Regino achten, der da, wo er über die Kirchentonarten spricht, ausschließ-

*riadis*, bestand also von vornherein kein Grund mehr für eine Übernahme des Begriffs *octoechos* bzw. auch *echos*.

Für den Wortgebrauch Aurelians und der Tonare ist offensichtlich *tonus* die Bezeichnung, die terminologisch auf die *toni psalmodiae* bezogen werden kann, womit auch

---

lich die Bezeichnung *tonus* nimmt — angesichts des Umstands, daß Regino die Melik noch nicht rational denken kann, hierin also Aurelians Standpunkt noch nicht überwunden hat (man sollte die strukturell rational absurde Formulierung, ib., S. 43, 7, beachten), ist das eine weitere Bestätigung der Annahme, daß *tonus* der traditionelle, bereits vorrational gebrauchte Terminus für Melodieklassen war. Dieser hat vielleicht zunächst nur Palsmodieformeln nebst konventioneller Verbindung mit jeweiligen Antiphonen bzw. Responsorien bezeichnet, vielleicht auch Tractus-Typen, der immerhin so allgemein gewesen sein muß, daß er sich als Entsprechung für byzantinisch ἤχος ganz natürlich anbot, obwohl inhaltlich über die Funktion einer Klassifizierung verschiedener Melodien oder Melodietypen keine strukturelle Verbindung bestanden haben kann. Wenn Regino, ib., S. 73, 3 in der traditionellen Diskussion der Bedeutung der „sinnlosen“ byzantinischen Silben, die für ihn offensichtlich keine große Bedeutung hatten, formuliert: ... *neque enim quicquam significant, sed ad hoc sunt tantum a Grecis reperta, ad per eorum diversos ac dissimiles sonos tonorum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendere*. ..., zeigt er, daß unter *sonus* von ihm noch die Melodiegestalt verstanden wird, nicht der Einzelton der Skala. Sonst stellt die Darlegung natürlich einen Rationalisierungsversuch auf, musiktheoretisch gesehen, vorrationaler Ebene dar: Die verschiedenen Echemata (den Begriff kennt der Westen auch nicht) sollen durch diese Echemata als *litteraturae* — um Aurelians Bezeichnung zu verwenden — dem *mens*, als Melodien aber dem *Ohr* die Tonarten bezeichnen; ersichtlich keine rationales Denken, gar das Verstehen der *finalis*-Lehre belegende Formulierung: Wirklich fähig, die Merkmale zu benennen, die verschiedene Melodien der gleichen *Tonart* zuordnen lassen, ist Regino noch nicht.

Wie zu erwarten, und leicht aus dem Index zur hervorragenden Ausgabe von Chartier zu verifizieren, kennt Hucbald, als rationaler Musiktheoretiker, natürlich die Angabe von Boethius: *Quattuor a primis tribus, ... quattuor modis vel tropis, quos nunc tonus dicunt, hoc est protus, deuterus, tritus, tetrardus, perficiendis aptantur ...*, ed. Chartier, S. 200, 7. Bemerkenswert ist dabei allerdings, daß Hucbald hier nur die vier  *finales*  anspricht — die Belege für Hucbalds Gebrauch dieses Terminus findet man ebenfalls leicht im Index der zitierten Ausgabe —, also zwar die terminologische Dreiheit von Boethius übernimmt, nicht aber die dazu gehörenden weiteren Ausführungen; denkbar ist, daß Hucbald, der die Kenntnis des betreffenden Textes der *Inst. Mus.* in § 47, nochmals belegt, das Schema von Boethius verstanden hat, nämlich als Darlegung von für seine Zwecke unbrauchbares Schema von Transpositionsskalen. Dies dürfte auch der Grund dafür sein, daß — im Gegensatz zu dem 2. Anonymus der *Alia Musica* — Hucbald die antiken, gentilen Namen bewußt nicht übernommen und auf die *Kirchentonarten* bezogen hat; Hucbald ist rationaler Denker, weshalb man seine Ausführungen auch vollständig und adäquat beachten sollte! Interessant ist also nicht die Wortverwendung von *tonus*, sondern die Frage danach, was in vorrationaler Zeit eigentlich als Melodieklasse so bezeichnet wurde, was die Klassifikationskriterien waren — solche aber gibt es in Rom nicht.

für diese Zeit eine Übernahme des spezifischen „Dogmas“ der Achtzahl im Frankenreich aus Rom und nicht aus Byzanz nicht begründet werden kann: Die typischen byzantinischen Wörter, *protos* etc. dagegen wurden nicht nur übernommen, sondern auch noch selbständig ergänzt, und zwar mit griechischem Wort: *Autenticus* stammt nicht aus Byzanz, aber mit Sicherheit auch nicht aus Rom. Genauso weisen die formalistischen, die Musik selbst gar nicht betreffenden, ausführlichen Erklärungen der griechischen/byzantinischen Wörter *protus/deuterus* etc. ebenfalls daraufhin, daß die Autoren, vielleicht schon Erfinder dieser Bezeichnungen die Erklärung dieser „fremden“ Wörter als zentrale Aufgabe ansahen, natürlich weil sie hier eine byzantinische Ordnung selbständig übernommen haben, sonst wäre der Ausdruck *tonus secundus plagalis* geläufig gewesen<sup>321</sup>. Es gibt also keinen Grund dafür, Aurelians Bericht über den direkten griechisch-byzantinischen Ursprung der Tonarten als Prinzip zu bezweifeln, sondern diesen Ursprung ausgerechnet in Rom sehen zu wollen; der betreffende direkte Kontakt fränkischer und byzantinischer Sänger ist eindeutig belegt.

Nachweise für einen Gebrauch des Begriffes *tonus*, oder für eine auf die Praxis bezogene Lektüre des Textes von Boethius in Rom gibt es natürlich nicht, so daß nur der lateinische „Norden“ die Idee einer Verbindung gehabt haben kann. Dann ist wie gesagt ein Rekurs auf einen griechischen Terminus von vornherein obsolet. Für die früheren Theoretiker im Westen darf aber gefragt werden, warum diese nicht auch gewußt haben dürfen oder sollen, daß *tonus* auch ein griechisches Wort ist, also hier schon „griechische“ Tradition bewußt war.

Von Interesse ist also nur noch die Frage, warum man *tonus* statt  $\eta\chi\omicron\varsigma$  als Terminus beibehalten bzw. nicht durch dessen „Einlatinisierung“ ersetzt hat. Dabei konnte man wissen, daß  $\eta\chi\omicron\varsigma$  mit *sonus* zu übersetzen ist<sup>322</sup>, was für die bereits rationale Theorie

<sup>321</sup>Man könnte hier als, nur phänomenologisch, interessante Parallele an die arabischen Saitennamen der Laute denken: Die reinen Zahlangaben wurden aus dem Persischen übersetzt, die anderen, *bamm* und *zīr* dagegen, unübersetzbare persische Bezeichnungen, wurden „wörtlich“ übernommen; genauso hätte „der“ Westen, besonders in Rom, natürlich  $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$  etc. leicht durch *primus* etc. übersetzen können — wenn es nicht, wie eben die höchst aufwendigen „etymologisch“ assoziierenden Erklärungen bereits und gerade im ersten Tonar zeigen, den nur fränkischen Autoren darum gegangen wäre, die Ordnung schon terminologisch als etwas ganz Neues, eben genuin Griechisches zu kennzeichnen. Auch von hier erscheint eine Hypothese eines Ursprungs dieser Ordnung in Rom unerklärlich.

<sup>322</sup>**Zum Verständnis von *tonus* bei Remy und Johannes Scottus** Vgl. Johannes Scottus in Martian, ed. Cora E. Lutz, zu Dick, 514, 9, oder 518, 12. Daß Johannes Scottus Melik noch nicht rational denken konnte, beweist u. a. ed. C. E. Lutz, zu Dick, 500, 13: *Sistema es vox uniformiter stans*, was klar „etymologisch“, aber nicht inhaltlich ist, vgl. auch die reine „Umschreibung“, ib., zu Dick, 506, 89. Zur Achtzahl fällt dem Kommentator nichts ein, zu *modus* findet man, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 517, 11: *MODIS, i. e. modulationibus*, was nicht auf *Tonart* verweist, wie überhaupt *tonus* dem Kommentator als Ausdruck für *Tonart* — welche Art von Klasse auch immer — unbekannt ist.

Auch Remy hat nichts zu den Tonarten zu sagen, wenn er, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 509, 9 nur bemerkt: *ABSOLUTA integra et perfecta, SISTEMATA sund VIII*. Remy führt bekanntlich nicht nur zur Darlegung von melischen Elementarbewegungen wie περιφερής Neumen an, sondern auch konkrete Gregorianische Melodien — worüber Verf. an anderer Stelle gehandelt hat —, wobei er beweist, daß er die Rationalisierung der konkreten Melodien genau wie Hucbald erreicht hat. Damit hätte ein Bezug auf die Achttonartenordnung also nicht außerhalb seiner Assoziationsmöglichkeiten gelegen — an einer sozusagen zu großen Entfernung wissenschaftlicher Arbeit, hier an der *ars musica* nach Martian, von der aktuellen Musik der Liturgie kann also der Verzicht auf eine Anführung der acht Kirchentonarten nicht gelegen haben: Remigius von Auxerre jedenfalls hat die Rationalität im musikalischen Denken erreicht, wie es Hucbalds Schrift bekundet — diese Übereinstimmung bestätigt übrigens die überlieferte Zuschreibung.

Zudem, wie nicht wenig, Atkinson offenbar unbekannt geblieben, kennt Remy die Darstellung von Boethius, wenn er davon spricht, zu Dick, 512, 5: *SED NUNC DE TONIS scl. dicamus. ... PRIMA VOX QUAE FUERIT EXTENDITUR HOC EST DE NOTA QUALIBET IN NOTAM. Singulae enim chordae habent suas notulas sicut habetur in Boethius. UT A MEDIA scl. chorda, i. e. mese, IN PARAMESEN, i. e. in illa, quae est prope mediam, UT EST IN LYDIO scl. sono, SI A IOTA DIRECTO i. e. a mese, IN SIGMA IACENS i. e. in paramese, SIGNA, i. e. notulae, CONCURRENT.*

Daß Remy mit den *notulae* auch die Tabellen gekannt haben könnte, ist nicht unwahrscheinlich. Dennoch fehlt auch hier jeder Verweis auf die acht Kirchentonarten, die für Hucbald wesentlich sind, wenn er sie an den Schluß seines Werkes stellt — aber auch Hucbald „verzichtet“ auf die der Anzahl wegen naheliegende Assoziation von antiken τόνοι und neuen Kirchentonarten. Daß Remy die Stelle im Text von Boethius kannte, an der *tonus, modus* und *tropus* gleichgesetzt werden, zeigt ed. C. E. Lutz, zu Dick, 482, 17; Martian schreibt nur: *... dextra autem quoddam gyris multiplicibus circulatum ... gestitabat, quod quidem suis invicem complexibus modulatum ex illis fidibus circulatis omnium modorum concinentiam personabat. ...* Er verwendet das Wort *modus* also nicht spezifisch, *Musik jeder Art* wäre eine passende Übersetzung. Remy kommentiert gerade das aber spezifisch: *... QUOD scl. CLIPEUM personabat, COMPLEXIONIBUS iunctuirs, commissuris absidum, MODULATUM pulsum, percussum, EX ILLIS FIDIBUS i. e. chordis, CIRCULATIS i. e. rotundis. OMNIUM MODORUM troporum, i. e. XV tonorum, vgl. auch zu Dick, 489, 10 (Ende), zu Dick, 492, 15. Die Stelle ist nicht trivial, denn einmal beweist sie, daß Remy die betreffende Stelle aus der Schrift von Boethius kennt: Von Martians Text hätte es keinen Grund gegeben, die drei Bezeichnungen als Erklärung als gleichbedeutend anzuführen. Selbständigkeit zeigt Remy aber auch, wenn er dann doch nicht die Achtzahl der Transpositionsskalen von Boethius anführt, sondern die Cassiodorsche, Aristoxenischer Tradition entstammende Zahl von fünfzehn. Wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit vorausgesetzt werden kann, daß Remy selbst diese Zusammenfügung geleistet hat, ist klar, daß er Wissen wiedergibt, das die acht *toni, modi, tropi* von Boethius mit den fünfzehn Transpositionsskalen der Tradition neben Ptolemaeus, die Boethius, leicht „ergänzt“ wiedergibt, verbinden kann. Damit aber ist einmal die Möglichkeit gegeben, daß Hucbald oder wer hier der ursprüngliche Denker war, die Natur der von Boethius in seinen Schemata abgebildeten „Skalen“ als Transpositionsskalen und nicht Okta-*

einen entsprechenden Gebrauch ausschloß. Auf die höchst wahrscheinliche Lösung dieses Problems, die bereits römische, vielleicht ja auch schon gallikanische Terminologie von *tonus* für Klassen von Antiphonen, konkret bestimmt durch die Konvention der jeweiligen Verbindung zu Psalmodieformeln (entsprechend bei den *responsoria prolixa* wurde bereits hingewiesen — da hätte ein erster Ansatz zur „Anbindung“ des abstrakten, durch die *μαρτύρια* und die *ἐνηχηήματα* als gattungs- und gestalteinvarianter Regel bestimmten Inhalts von *ἦχος* gelegen: Und selbst Pfisterer wird ja wohl nicht behaupten wollen, daß *Νοεανοανε* etc. ins Frankenreich direkt aus Römischer liturgischer Gesangsgebrauch übernommen worden seien, daß sich Rom ausgerechnet in der liturgischen Musik nach Byzanz gerichtet haben sollte, wo es eine genuin lateinische Praxis gab.

Auch darf gefragt werden, ob z. B. Formelarsenale wie die der beiden Klassen von *trac-*

---

vausschnitten verstanden hat, und damit die Achtzahl als eigentlich unverbindliche Verkürzung von 15 Transpositionsskalen verstanden hat, zum anderen aber ist mit dieser Verbindung die Möglichkeit einer allein von der Anzahl generierten Assoziation von *tonus*, *modus*, *tropus* und Kirchentönen ausgeschlossen worden ist.

Es besteht also ein Grund zu fragen: War Remy, der gerade in musikalisch rationalem Wissen grundsätzlich über dem früheren Kommentar von Johannes Scottus steht — hier ist er gerade kein nur *für die Schule* umarbeitender Denker —, etwa der strukturelle Unterschied ausreichend bewußt, so daß er auf eine Gleichsetzung oder Assoziation gerade nicht gelangen konnte: Rationales Verstehen der Schemata bei Boethius schließt zwangsläufig eine solche Assoziation aus — warum sollte die Rationalität von Hucbald und die offensichtlich vergleichbare Rationalität Remys nicht genau diese Unvereinbarkeit erkannt haben? Denn es fällt doch auch auf, daß Hucbald natürlich die Stelle in der Musikschrift von Boethius kennt, wie ed. Chailley, S. 200, 8, ... *modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt ...*, beweist, daß aber auch er, sozusagen dennoch, die Verbindung mit den gentilen Namen der Transpositionsskalen nicht anführt — daß Hucbald etwa durch Skrupel theologischer Natur, wie man sie von Augustin erfahren konnte, an einer solchen Assoziation gehindert worden sein könnte, ist angesichts seiner Schriften auszuschließen; auch deshalb wird die Vermutung, daß er, wie auch Remy, hier rational denken, also die Boethianischen Transpositionsskalen von den *toni* der eigenen liturgischen Musik rational unterscheiden konnte, ja mußte. Hucbald jedenfalls weiß rational um die *finales* als den Schlußtönen, die jede Musik bestimmen, jede Melodie, wie sie auch *herumläuft*: Die Rationalisierung des Begriffs der Kirchentonarten durch die *finales* liegt also vor jeder, von vornherein formalistisch inadäquaten Verbindung von Kirchentonarten mit Oktavgattungen.

Auch damit wäre der von Atkinson so bewunderte Assoziationsvorgang durch den 2. Verf. der *Alia Musica* ein hinsichtlich rationalem Denken nur als Rückschritt zu bezeichnen (vgl. Anhang 1). Warum sollte das nicht der Fall gewesen sein? Die Klarheit von Hucbald jedenfalls kommt dem 2. Anonymus der *Alia Musica* nicht zu! Man könnte das sonst auffallende Fehlen von *tonus* in seiner choralischen Bedeutung bei Remy dahingehend interpretieren, daß ihm der Unterschied der von ihm kommentierten Angaben zu Oktavgattungen und Kirchentonarten, genau wie Hucbald, „zu“ klar, war, als daß er den nicht gerade kleinen Fehler des 2. Autors der *Alia Musica* hätte behegen können.

*tus* vielleicht auch *tonus* genannt worden sein könnten — wenn in der alten Choralpraxis überhaupt ein Bedarf an einer solchen Terminologie bestanden haben sollte; notwendig erscheint dies nur bei den Psalmodietönen.

Hinsichtlich einer Übernahme des oder eines Tonartensystems aus Byzanz muß man noch etwas anderes beachten, sozusagen das Zentrum der Fränkischen — denn Römische gibt es ja nicht — Tonartentheorie, die Achtzahl; ein vergleichbares „Dogma“ gibt es in Byzanz, wie auch eine entsprechende „dogmatische“ Diskussion über die richtige Anzahl von Tonarten, gerade nicht. Die Fränkischen *magistri cantilenae* haben dieses Prinzip aufgestellt, selbständig ohne direkte Einwirkung von Byzanz. Wie man das zeigen können soll, indem man etwa die Byzantinischen Quellen, z. B. den sog. *Hagiopolites* und andere Zeugnisse heranzieht: Ein vergleichbar rigoros aufgestelltes „Dogma“ von acht und nur acht Tonarten findet man gerade nicht — und daß dieses „Dogma“ von Anfang an besteht, zeigt Aurelians Einspruch sogar gegen den von Karl d. Gr. — angeblich — befohlenen Unsinn der Erfindung weiterer vier Tonarten; ein deutlicher Hinweis, daß man für diese Zeit von Karl d. Gr. mit Sicherheit nicht von einem rationalen Tonartbegriff sprechen kann.

Und daß sich dafür auch noch (lateinische) Quellen gefunden haben, ist notwendig, um die Frage zu entscheiden, ob und warum es gerade nur Quellen aus dem Fränkischen Gebiet gibt, die die Achtzahl und das System von acht Tonarten als geradezu zwingende Aufgabe für die Musiktheorie diskutieren. Daß dies kein essentieller Hinweis darauf sein darf, daß überhaupt die Idee zu einer solchen Systematik ihren Ursprung nicht in Rom, sondern im Norden hat, sollte man beachten und diskutieren.

Was sagt nun Aurelian (übrigens auch die Tonare sagen nichts von Römischem Ursprung)? Im 8. Kapitel stellt er fest, daß es *nonnulli cantores* gegeben habe, vielleicht noch gibt, die *quasdam esse antiphonas, quae nullae eorum regulae possent aptari asseverunt*, ed. Gushee, S. 82, 41. Dies besagt einmal, daß die Durchsetzung einer Klassifizierung von nur acht Klassen einige Schwierigkeiten bereitet hat, daß es also hier Diskussionen gegeben haben muß (daß es mehr als acht psalmodische Formeln gegeben haben muß, sollte bekannt sein) — und zwar zu seiner Zeit, da gilt nicht *Roma locuta, causa finita* —, was auch andere Quellen über zusätzliche Tonarten zeigen, und zwar, was wichtig ist, schon in der Zeit des ersten mittelalterlichen Kaisers: *unde pius augustus avus vester Carolus paterque totius orbis iiii augere iussit ...*, die dann natürlich auch nach Byzantinischem Vorbild vier (neue) Echemata erhalten, *Ananno, Noeane* etc. Daß sich der Kaiser wirklich mit diesem Problem beschäftigt habe, das ist nicht notwendig unvorstellbar, hat er doch auch verlangt, einige, ihm offenbar angenehme Melodien nebst Texten den Byzantinern zu „stehlen“; ein echter Melodienraub (offensichtlich ohne eine Notenschrift; das ging offenbar).

Auf Römischen Gebrauch wird also nicht abgehoben, das kann gar nicht so sein, wenn die Vorgabe bereits aus Rom herrührte — die Franken sind stolz, nicht auf Römische „Erfindungen“; die „Tonarten“ waren eine fränkische, bis zum Kaiser interessierende Frage! Dies wird auch im Folgenden deutlich: *Et quia gloriabuntur Greci suo se ingenio octo*

*indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum. Tunc demum Greci possent, ut nobis esse communes et eorum habere contubernium philosophia cum Latinorum; et ne forte inferiores invenirentur gradu, itidemque quattuor eddiderunt tonos.*

Einen Wettstreit um die Bestimmung von Tonarten — natürlich immer dem Viererschema folgend — anzustellen, erscheint nicht nur von modernem Standpunkt als absonderlich. Daß aber die *Greci* potentiell mehr als acht Klassen kannten, dürfte der Wirklichkeit auch schon in dieser Zeit genau entsprochen haben. Daß hier ein Wettstreit um die Anzahl stattgefunden haben soll, mag historischer Rationalisierung und Legendisierung zugute gehalten werden. Wichtiger als die genaue Rekonstruktion des Hintergrunds dieser speziellen Aussage aber ist der klare Hinweis darauf, daß eine Diskussion nebst Entscheidung, angeblich von höchster Stelle, über Tonarten zur Zeit des Kaisers, und in Kontrast bzw. Nachahmung zu den *Greci*, nicht aber etwa den Römern stattfand: Hier ist etwas vorgegangen, das sich ja auf den Choral direkt bezieht, denn Aurelian leitet den ganzen „Wettstreit“ ab von dem Problem, die *nonnulli cantores*, sicher nicht nur einfache Sänger, mit der Klassifikation bestimmter Melodien hatten. Das beweist klar, daß man so klare Vorgaben aus Rom zu dieser Frage nicht erhalten hatte. So einfach ist also die Fränkische Urheberschaft an der Tonalitätsfrage denn doch nicht vom Tisch der Wissenschaft wegzuwischen — man erinnere sich daran, daß Amalar und Helisachar mit dem übernommenen *corpus* Mühe hatten, d. h. dies verbessern mußten, und gleichzeitig Amalar die Überlegenheit der Fränkischen Fassungen erkannt hat. Und, der Verweis auf den Kaiser zeigt doch mindestens, daß der entsprechenden Angelegenheit zu seiner Zeit ein erheblicher Wert beigemessen wurde. Um eine triviale Vorgabe aus Rom kann es sich bei den Tonarten und ihres Achtzahl-„dogma“s also gerade nicht handeln, das war ein Problem der fränkischen Sänger, die auch allein dazu fähig waren, ein solches System von Namen selbständig zu erweitern, durch *autentus*.

Dazu kommt die Folgerung Aurelians, der bemerkt, daß die *toni*, auch wenn sie verschiedene lateinische oder griechische *litteraturae* haben, immer nur acht sein können und dürfen: *Qui tamen toni modernis temporibus inventi tam Latinorum quam Grecorum licet litteraturam inequalem habeant, tamen semper a priores octo eorum revertitur modulatio. Et sicuti quod nemo octo partes grammaticae adimplere disciplinae, ut ampliores addat partes, ita nec quisquam tonorum valet ampliare magnitudinem; quia nisi quis alterius fecerit generis modulationem prorsus nec tonorum poterit maiorem reddere magnitudinem. ...*, ed. Gushee, S. 82, 43 (zu beachten ist, daß die *litteratura inequalis* natürlich nicht auf vorgängige lateinische Tradition von Echemata verweist, sondern nur auf die modern erfundenen bezogen ist — klar als ein Problem der fränkischen Sänger, und ihres Kaisers!): Wie das vorangehende Kapitel mit zahllosen assoziativen Begründungen der Achtzahl belegt, handelt es sich hier um eine der Formen, in denen das „Dogma“ der Achtzahl geäußert wird: Die acht Teile der Grammatik sind absolut vorgegeben, weshalb der Verweis auf *alterius generis modulatio* als Adynaton gemeint ist; dann müßte schon eine völlig andere Art Musik, vergleichbar einer ganz anderen Art von Grammatik auftreten — das gibt es aber nicht. Also hat man bei dieser Vorgabe zu bleiben. Und natürlich wird diese dann satzenmäßig befestigt, anschließend: *Quam ob rem non necesse est priorum*

*monimenta linquere patrum*, was nur zur Einführung einer weiteren Sentenz eingeführt wird: Überschreite nicht *terminos antiquos* — hier geht es um die Anzahl, die „neuen“ Töne sind *modernis temporibus inventi*, und aus dem genannten Grund „ungültig“.

Bei Beachtung der Stilistik Aurelians an dieser Stelle ist selbst der eventuell geweckte Wunsch, hierin einen Verweis auf die Römische Vorgabe der Acht Tonarten sehen zu wollen, um diese in der Weise von Pfisterer auf Rom verweisen zu können — Pfisterer läßt diese Stelle natürlich unbeachtet —, nicht plausibel und unerfüllbar: Aurelian meint die schon durch die Grammatik autoritativ bestätigte Achtzahl, das ist das, was man nicht neuer Erfindungen wegen verlassen darf. Das „Dogma“ der Achtzahl ist die Aussage, nicht etwa die Geschichte, denn ein Verweis auf *Gregorius praesul* oder Ähnliches findet gerade nicht statt.

Wenn Aurelian auch noch, ed. Gushee, S. 83, 46, abschließend bemerkt: *cum usque ad hoc tempus ... omnis ordo tam Romanae quam Graece ecclesiae in antiphonis, responsoriis, offerendis, communionibus per hos priores decucurrerit tonos*, sagt er nichts anderes als die totale Allaussage der Gültigkeit von acht Tonarten; nicht aber etwa etwas über Römischen Ursprung: Die Fränkischen *magistri cantus* haben hier ein Urprinzip der Melik gefunden, dessen Allgültigkeit bewiesen werden muß, gegenüber solchen *nonnulli cantores*, die völlig irrtümlich der Meinung sind, *quasdam esse antiphonas, quae nullae earum regulae possent aptari*, solchen gehört das Maul gestopft! Wie sollten solche *cantores, nonnulli* auch noch, denn auf so absurde Gedanken gekommen sein, wenn sie alles klar tonal geordnet von Rom erhalten hatten? Es geht um Fragen des Wesens von Tonarten, die die Theoriebildung seit den Tonaren und erst recht seit Aurelian bestimmen, das sind essentielle Fragen, das sind nicht etwa nur nebensächliche Streitereien über eventuell durch „Verfälschung“ übernommener Melodien aus Rom entstandene Einzelfragen der Zuordnung! Daß Aurelian der (unbegründeten und vorgefaßten) Meinung hätte gewesen sein können, die acht Tonarten seien bei Boethius oder Martianus Capella bestätigt, inhaltlich ein Irrtum, ist höchst unwahrscheinlich — soweit, daß er die „seltsamen“ Tafeln mit antiken Notenzeichen direkt beachtet hätte, war seine Lektüre von Boethius offenbar noch nicht gelangt. Für die Folgezeit ist dies anders, wie die Anm. 320 auf Seite 721 belegen kann.

Wenn der *fränkische Beitrag ... die allmähliche theoretische Durchdringung der vorher eher usuellen Tonartenordnung sein* dürfte, wie Pfisterer, ib., S. 192, so vage formuliert — an dieser Leistung der Franken läßt sich offenbar nicht zweifeln —, stellt sich die Frage, warum gerade die Franken überhaupt auf diese *allmähliche theoretische Durchdringung* gekommen sein könnten; naheliegend ist ein solcher Weg ja wohl nicht. In Rom, das scheint Pfisterer auch so zu sehen, findet sich kein Anlaß, Grund, keine Anregung oder Vorgabe für eine solche, vom Gesichtspunkt der Praxis her eigentlich doch auch überflüssige Vorgehensweise. Zu fragen wäre aber auch und vor allem, was ist eigentlich eine *allmähliche theoretische Durchdringung der ... Tonartenordnung*? Wie soll man sich den *vorher usuellen* Tonartenbegriff vorstellen? Bei Hucbald ist die Rationalisierung voll er-

reicht, sozusagen auf einen Schlag, Athena-gleich; nämlich mit der *finalis*-Lehre<sup>323</sup>. Wer oder was hat die Motivierung zu dieser Rationalisierung gegeben, einfach so irgendwie, weil die fränkischen Sänger auf eine solche Idee gekommen sind, ohne Grund, ohne Anlaß, nur so? Dem ist zu entgegnen, daß es sich bei der Tonartenbestimmung, der Durchsetzung von acht und nur acht Klassen, um die zentrale, die Rationalisierung erst in Gang setzende Aufgabenstellung handelt, durch die Musiktheorie im „Norden“ erst entstanden ist — ersichtlich eine selbstgestellte Aufgabe, die gerade nicht trivial aus einer römischen Vorgabe einer abstrakten, gattungsunabhängigen, Gestalt- und Formel-invarianten Melodieordnung entstehen konnte.

Wie man seit Aurelian und den darin erhaltenen sicher älteren Quellen, aber auch aus den Tonaren — Rom ist doch gar nicht auf eine solche Idee geraten — erkennen kann, sind gerade die Probleme der Tonartenordnung Grund, die Schwierigkeit der gestellten Aufgabe, in allen Melodien, s. u., eben immer und nur acht Tonarten zu finden, Auslöser und Grund für den Vorgang der Rationalisierung, für den Willen, der als solcher schon bei Aurelian Grund für die Abfassung des Werkes ist, einer abstrakten, immer gültigen, objektiven Begründbarkeit der *octo toni*. Die beiden Dinge kann man ausweislich der Quellen zwar historisch, nicht aber von der Intention her trennen. Klar ist nur, daß das schon bei Aurelian nicht nur faktisch, sondern auch explizit geäußert, der Wille zur Rationalisierung und die Erreichung des Ziels, historisch und sachlich zu trennen ist

---

<sup>323</sup>Eine allmähliche *Durchdringung* zu behaupten, erweist sich euphemistisch ausgedrückt als unklar: Die Anfänge einer Rationalisierung, die selbst noch vorrational blieben, sind nicht *langsam durchdrungen*, sondern waren selbst irrational — die Überwindung dieses Zustands mittelalterlichen Denkens von Melik ist somit zwangsläufig ein Sprung. Nachdem die Rationalität erreicht war, konnte diese *allmähliche Durchdringung* nur in dem Sinne verstanden werden, daß nicht sofort alle Melodien rational gedacht waren — immerhin waren sie kurz danach vollständig, wenn auch, wegen der verfügbaren Notationsmittel zwangsläufig adiastematisch notiert — und wer einmal weiß, was eine Terz, eine Quint etc. sind, was eine *finalis* ist, der hat keine Schwierigkeit mit rationalem Denken jeder Melodie, was Remy in seinem Kommentar zu Martianus Capella beweist.

Und wenn damit überhaupt etwas gemeint sein könnte, müßte es sich auf den Umstand beziehen, daß noch Johannes Cotto, wie schon Guido über „falsche“ Überlieferungen klagen, die zu Fehlern in der tonalen Bestimmung von Melodien führt: Dann aber muß man feststellen, daß die Rationalisierung der Musiktheorie von Hucbald bis Johannes Cotto, nicht von jedem *cantor* „mitgemacht“ worden sein kann, daß also erhebliche, soweit chromatisch, partiell, zu emendierende Unterschiede der Melodieüberlieferung bestanden haben müssen.

Warum die Emendierungen nicht Ausdruck und Folge der Rationalisierung, d. h. der Durchsetzung des diatonischen Tonsystems gewesen sein dürfen, erschließt sich rationalem Denken nicht ganz so leicht. Weil Pfisterer sich um eine Klärung des Gemeinten seiner Wendung nicht bemüht, ist sie wohl auch nicht durch einen konkreten, von ihm gewußten oder gemeinten Sachverhalt begründet, was wiederum die entsprechenden Argumente für eine direkte Abstammung AR aus Greg einschränkt.

— die Tatsache eines solchen spezifischen Willens ist das für den Vorgang so wesentliche Phänomen; daß die Antike eine Möglichkeit dafür bereitgestellt hat, kann man als musikhistorisches Wunder ansehen, wenn man sich ein adäquates Bild über den Beitrag des westlichen Mittelalters zur abendländischen Sonderentwicklung machen will.

Daraus ist der Schluß zu ziehen, daß die Klassifizierung von acht Tonarten als Aufgabe, nicht nur theoretisch, sondern auch und von vornherein auf die Praxis bezogen war; es geht doch darum, Melodien zu klassifizieren als Repräsentanten der bestimmten Klasse. So angenehm dies auch wäre, auch hier liegen die Sachverhalte nicht ganz so einfach, daß eine Reduktion der Klassifizierungsintention auf die Paarung von Psalmodytyp und Antiphon oder auch nur auf Formeln zu reduzieren wäre, worauf auch noch einzugehen ist. Festgehalten sei hier aber: Man beachte, daß die sozusagen in spätantiker Spezifik überlieferte antike Musiktheorie nicht den geringsten Grund oder Anlaß bietet, sei es in ihrer ethischen Intention, sei es in ihrer Selbstwertung, sei es in ihrer Darstellung, auf konkrete musikalische Sachverhalte angewandt zu werden. Ausdrücklich wird dies von Augustin perhorresziert, aber auch Boethius gibt nicht gerade eine Ermunterung, die von ihm dargestellten Begriffe und Systeme auf eine musikalische Wirklichkeit, auch noch ganz konkret zu beziehen. Dies ist eine Bewertung von Musiktheorie, die der antiken Musiktheorie, vor allem aber natürlich der spätantiken fern liegt.

Was das bedeuten könnte? Der Bezug von Musiktheorie, geradezu ihre Nutzung zu praktischen Zwecken, zur Regulierung oder Erkenntnis konkreter Musik, ist etwas so Neuartiges, daß man hier natürlich nach Gründen suchen muß, will man nicht einfach konstatieren, und womöglich falsche Schlüsse ziehen, z. B. den, daß hier keine bedeutende Entwicklung vorliegt, sondern nur eine Art Bestätigung einer in Rom bereits grundlegend geleisteten Struktur. Der Grund ist aber ersichtlich die Absicht einer Erklärung dessen, was denn eine Tonart ist, wie dies Aurelian am Beispiel der *Differenzen* explizit formuliert; obwohl Verf. auf diese Stelle bereits mehrfach hingewiesen hat, scheint es angesichts der Vorstellungen jüngerer Deuter notwendig, auch hier wieder zu zitieren, ed. Gushee, S. 85, 5: *Qua de re animus movetur lectitantis, cur unus solummodo tonus tot habeat varietatum modos ... Ceterum, qui plenitudinem huiusce vult nosse scientiae, ad musicam eum mittimus ... et tunc nosse poterit, quam ob rem in una eademque litteratura diversus efficiatur sonoritatis concentus ...* Der Sinn ist klar — und erstaunlich — der Leser, der Probleme mit dem Phänomen verschiedener *varietates*, also Differenzen in jeweils einem *tonus* hat, soll, wie auch zu anderen Problemen, sich an die *musica* wenden, da wird er schon die Gründe finden. Daß man Gründe für die Vielfalt von Differenzen im Text von Boethius finden könne — wer das glaubt, muß schon ein großes Vertrauen, und wenig Kenntnisse bzw. kaum Verstehen des Inhalts der *ars musica* besitzen.

Was er besitzt, ist eben dieses Vertrauen: Probleme der aktuellen, konkreten Musik werden durch die *ars musica* erklärt, auch wenn es mühsam ist, diese zu verstehen (was Aurelian eben noch nicht geleistet hat, aber leisten will). Die völlig neue Ausrichtung der Musiktheorie erfolgt also direkt in Zusammenhang mit dem Verweis von Fragen, die die Tonartklassifikation betreffen, an die *ars musica*: Auch wenn Rationalisierung

und Tonalisierung zwei verschiedene Erscheinungen sind, sie hängen ursächlich direkt zusammen — was zeigt, daß natürlich die Tonalisierung nur im Frankenreich zu der Bedeutung gelangt ist, die ihr Aurelian und andere eben zuschreiben, sie kann sogar die vorher strikte Trennung von Theorie und Praxis der Spätantike aufheben.

Die Wiederholung dieser bereits vorgestellten Erkenntnisse aber ist notwendig, um klar zu machen, daß die Vorstellung eines für die Tonartenklassifizierung als gestellte Aufgabe, als Programm, das zu erreichen ist, eigentlich unbeachtlichen Beitrags der Fränkischen *magistri cantilenae* o. ä., der musikhistorischen Wirklichkeit völlig unangemessen ist, woraus wieder folgt, daß die Arbeitshypothese einer Auswirkung solcher, so hoch bewerteten Klassifikationsarbeit auch auf die Gestalt der Melodien nicht so absurd ist, wie dies Pfisterer darstellt.

Daß man an der betreffenden Stelle von ihm nicht eine *adäquate Behandlung der Tonarten-Ordnung ... in der mittelalterlichen Musiktheorie ...* erwarten kann, ist verständlich, ein so dezidierter Verzicht auf Kenntnisnahme vorliegender Erkenntnisse, die auch nur durch Lektüre der wesentlichen Quellen verstanden werden können, ist jedoch unverständlich, wenn man derartige Neubehauptungen vortragen will, dürfte eine sorgfältige Abwägung und Bewertung verfügbarer Literatur oder wenigstens der Quellen unabdingbar sein: Eine, ohne jede Vorgabe von Rom, und schon zur Zeit Kaiser Karls einsetzende Aufstellung der Kategorie einer totalen tonalen Ordnung aller Melodien ist nicht nur wahrscheinlich, sondern durch die Quellenlage und die Aussagen dieser Quellen eindeutig: Die Fränkischen *cantores* haben diese Klassifikation vielleicht schon seit 800 oder spätestens kurz danach als neue und zentrale Aufgabe gesehen. In dieser Hinsicht kann man durchaus fragen, wann eigentlich eine so enge Berührung mit Byzantinischer Praxis möglich war, und wann überhaupt ein solcher Wettstreit im Erfinden von neuen Tonarten auch nur als Grundlage von seltsamen Legenden ausgelöst worden sein kann — auf Rom wird man bei alledem nicht verwiesen; da ist nicht von Besuchen aus Byzanz nebst dessen liturgischen „Vorstellungen“ die Rede, wohl aber im Frankenreich<sup>324</sup>.

<sup>324</sup>Und daß man sich als „Westkaisertum“ auch in musikalischen Dingen in einer gewisse Konkurrenzsituation zu Byzanz sah, wird nicht nur in Aurelians Bericht über den kaiserlichen Befehl zur Erfindung von vier weiteren Tonarten, sondern auch aus einem sehr bekannten Gedicht von Walafrid Strabo erkennbar, wo es darum geht, daß man die Orgel nicht mehr von Byzanz haben muß, die hat man jetzt selbst, unter Kaiser Ludwig d. Frommen. Dazu gibt es noch eine weitere, wenn auch spätere, zuerst wohl von Buhle veröffentlichte Nachricht — also ist eine Reaktion auf die nun schon als Praxis auffällige Erscheinung von *ἐνηχῆματα* nicht in Rom, wohl aber im Frankenreich geradezu zu erwarten, auch wenn man mit den Formeln selbst für die Praxis überhaupt gar nichts anfangen konnte, sie nur als eine Art Symbol an sich für die als Klassen strukturell oder rational noch gar nicht restlos definierten Tonarten kannte: Die fränkischen *magistri cantus* jedenfalls haben als einzige erkannt, daß das byzantinische System absolute Tonartklassen postuliert, die natürlich als genuin griechisch verstanden werden mußten — auch das kann nur im Frankenreich geschehen sein. Rom hatte für eine solche Antikenrezeption keinen Grund, aber auch keine Fähigkeiten.

Damit ist also die Vorstellung Pfisterers von einer Irrelevanz der entsprechenden Arbeit von Fränkischen *cantores* an der Tonartenklassifikation obsolet, der Sinn der Frage nach Einwirkungen bzw. begleitenden Umständen bleibt berechtigt. Hier ausgerechnet die Zisterzienser„reform“ anzuführen, ib., S. 190, offenbar um mit einer solchen Parallelisierung die Absurdität einer solchen Frage besonders deutlich machen zu wollen, erscheint daher höchstens als wissenschaftlicher Kalauer: Daß diese „Reform“, in Wirklichkeit eine Entstellung, *viel zu spät* sei, *um einen Einfluss auf die Gesamtüberlieferung auszuüben*, ist trivial, vor allem aber handelt es sich um eine Umformung im Rahmen der schon längst vollzogenen Rationalisierung — parallelisierbar ist also allein der Umstand, daß abstrakte Regeln zu selbtherrlichen Eingriffen in die überlieferte Musik führen können, daß in die Form der überlieferten Musik eingegriffen wird allein aus abstrakten Regeln oder Wertkategorien heraus, wobei, auch das wäre zu beachten, natürlich nicht nur theoretische Regeln die Umformung mitbestimmt haben: Die Regel der *decem chordae* ist nicht von der Theorie vorgegeben, auch die der Verwerfung der Dichotomie der beiden Tetrachorde kann man nur aus Ideologie, weniger aber aus der Musiktheorie ableiten, dies aber sei nur zur Klarstellung bemerkt. Das Beispiel in der Art von Pfisterer anzuführen ist abwegig. Im Übrigen ist nicht zu übersehen, daß die Zisterzienser„reform“ des Chorals sich als Wiederherstellung der ursprünglichen Form verstanden hat — solche Denkweisen gibt es im Mittelalter also durchgehend; und daß so etwas völlig ausgeschlossen werden müßte, auch für die ja ebenfalls, zumindest auch, aus außermusikalischen Gründen erstrebte liturgische Einheit in Hinblick auf die Musik in der Karolingerzeit, das müßte doch erst noch nachgewiesen werden. Auch hier wird ja etwas wie eine Rezeption des Eigentlichen versucht. Aber noch etwas ist bei der Zisterzienser„reform“ des Chorals zu beachten: Die — ob viel weitergehend als bei der Karolingischen Rezeption von Liturgie nebst ihrer Musik wäre erst nachzuweisen — durchgeführte Umformung der Melodien ist eine Reduktion auf als rational falsch angesehene Merkmale eines rational notierten Melodiearsenals!

Natürlich ist dies nicht eine völlige Neuschaffung; schließt man — als mögliches heuristisches Hilfsmittel — von dieser, es sei betont, rational, belegten Umformung auf die Möglichkeiten überhaupt von Umgestaltungen der rezipierten Melodien in der früheren, musikalisch „vorrationalen“ Zeit, so wird klar, daß man natürlich und von vornherein keine durchgehenden Veränderungen erwarten kann; es geht doch, ausweislich der Vorstellungen etwa von Notker, um die Rezeption des Römischen Chorals, doch nicht um seine Ersetzung; hier kann man sich sicher auf die Akribie der Fränkischen *cantores* verlassen. Es wäre daher abwegig, auch im Rahmen der Tonalisierung und der damit verbundenen Rationalisierung etwa völlige Veränderungen zu erwarten, etwas wie eine Neukomposition großer Teile, eine solche Erwartung wäre absurd angesichts der klaren Aussagen der Quellen; andererseits ist die Möglichkeit grundsätzlicher Veränderungen in bestimmten Rahmen als Möglichkeit auch nicht a priori auszuschließen; daß also die Veränderungen einmal durch die strikte Achtzahlordnung (daß Psalmodieformeln weggefallen sind, ausgemerzt wurden, ist bekannt), zum anderen dann durch den Rationalisierungs-, also Diatonisierungsvorgang erfolgt sein können, ja müssen, ist also zu erwarten. Wie hoch

das Ausmaß war, läßt sich vielleicht an nachweisbaren Emendierungen von Chromatik abschätzen. Hinzu aber kommen noch, was hier an den einzelnen Beispielen zu erörtern versucht wurde, die zu erwartenden ästhetischen Veränderungen — der frühbezeugte Unterschied zwischen Rom und dem Frankenreich in Liturgie und Gesang kann nicht einfach ignoriert werden, nur um ein Vorurteil durchsetzen zu können.

Wenn Pfisterer aber natürlich noch weitere gewichtige Schläge gegen die Frage zur Verfügung zu stehen scheinen, ob vielleicht die Tonalisierung und die anschließende, damit ursächlich verbundene Rationalisierung auch an der Gestalt der Melodien etwas verändert haben könnte, mit anderen Worten, ob vielleicht die ja durchgehende Klassifikationsarbeit nicht auch zu redaktionellen Eingriffen in die Melodiegestalt geführt haben könnte, so muß schon der Art der Darstellung wegen darauf eingegangen werden; die, die anderer Meinung sind, erscheinen in dieser kundigen Sicht als leicht unzurechnungsfähige wissenschaftliche Trottel, die nur tradierten Vorstellungen nachlaufen, wogegen nur Pfisterer, beraten durch seine so kundigen Doktorväter, der Musikwissenschaft neues Reich eröffnet, wie dies weiland Caecilia tat.

Auch dazu wäre methodisch zu bemerken, was man eigentlich für Eingriffe erwarten kann — die Ausmerzungen von Chromatik ist mit Sicherheit nicht in jedem Fall mehr als solche rekonstruierbar; und daß Melodien so umgeformt worden seien, daß sie nicht mehr erkennbar waren, behauptet wohl auch niemand. Zu fragen wäre also zuerst, was eigentlich Objekt einer solchen potentiellen, als Hypothese durchaus berechtigten Redaktion im Umkreis der Klassifikations- und dann der Rationalisierungstätigkeiten gewesen sein kann — andererseits, eine vorangehende stilistisch ästhetische Redaktion der aus Rom rezipierten Melodien a priori auszuschließen bzw. einfach nicht zu beachten, wie dies für Pfisterers Ansatz unabdingbar ist, erscheint angesichts auch der noch zu betrachtenden ästhetischen Unterschiede zu AR (wozu man auch die Vergleiche in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, heranziehen könnte) auch als eine sehr gewagte These, insbesondere wenn dafür als einziges Argument nicht nur die Dummheit der bisherigen Forschung, sondern vor allem die Dumm- und Unentwickeltheit — ausgerechnet — der Fränkischen Kultur angeführt wird. Unvoreingenommen, d. h. ohne das darin manifestierte Vorurteil, wird man mit einigen redaktionellen, hier vielleicht sogar grundsätzlichen Eingriffen rechnen müssen, wogegen die möglichen Eingriffe wegen „korrekter“ tonaler Klassifizierung und Rationalisierung von anderer, weniger auffälliger Art gewesen sein dürften.

Pfisterer verweist darauf, daß ja auch *unregelmäßige Melodien unverändert weiterüberliefert werden*, gemeint ist wohl *tonal unregelmäßig*, ohne näher zu belegen, was er darunter genau verstehen kann, denn wo kann er Gregorianische, tonal unregelmäßige Melodien in Rom nachweisen, woher weiß er, daß die Unregelmäßigkeiten nicht erst durch und in der fränkischen Rezeption entstanden sein können? Tonale *Unregelmäßigkeit* ist schließlich ein Kriterium, das in Rom keine Reflexion hinterlassen hat, also eindeutig im „Norden“, eben im Rahmen der Rationalisierung der Musik überhaupt erst bewußt geworden sein kann: Es ist nicht möglich, die Frage solcher *Unregelmäßigkeiten* allein auf eine alternative, ungeklärte Praxis der Verbindung von Psalmodie und Antiphon bzw. Responsorium

zurückzuführen; erst der fränkische „Dogmatismus“ von acht Tonarten hat zu solchen Problemen führen können, Römische Zeugnisse bringt Pfisterer jedenfalls nicht bei. Seine Behauptung ist daher unbeweisbar, ja unbrauchbar — Reginos Hinweise, aber auch Probleme mit der Tonartbestimmung von Melodien, die u. a. auf Chromatik zurückgehen könnten, geben hier noch recht spät einige Rätsel auf, die man natürlich durch Nichtbeachtung strafen und damit als irrelevant qualifizieren kann; warum und woher weiß man eigentlich, in welcher Form eine Melodie von Rom gekommen ist, d. h. ob nicht schon „Verbesserungsversuche“ angestellt worden sind, bevor die rationale Überlieferung einsetzt — die Behauptung einer Vorgabe der Achttonartenordnung aus Rom in genau der Form, wie sie dann aus den fränkischen Tonaren bekannt ist, macht die Überlieferung *unregelmäßiger Melodien*, d. h. wohl die nicht ganz wenigen Fragen über korrekte Tonartzuordnung bestimmter Melodien völlig unverständlich. Daß die von Pfisterer so unklar formulierten *Unregelmäßigkeiten* — Fehler beim Formeleinsatz zum Text gibt es natürlich auch gelegentlich — wohl tonaler Art gerade darauf deuten, daß man erhebliche Probleme mit der Anwendung des Prokrustesbettes hatte, dürfte einsichtig sein, dann aber handelt es sich um ein fränkisches, nicht römisches Problem. Woher man aber wissen soll, wie eine oder die römische Vorlage jeweils „ausgesehen“ hat, wie die römische Form einer Melodie war, die dann ins Frankenreich übernommen wurde, kann auch Pfisterer nicht nachweisen, schön wäre es, wenn er ein notiertes Graduale des 8. Jh. aus Rom vorlegen würde: Natürlich waren Veränderungen an den Melodien, die doch wohl noch für Johannes Cotto nicht völlig unbekannt waren, ein mühsamer, z. T. mit erheblichem Aufwand, u. a. durch Achtung vor der Überlieferung verbundener Vorgang. Niemand hat je behauptet, daß es sich um freie Neugestaltungen gehandelt haben müsse.

Dies ist jedoch nur ein allgemeines Problem, zu dem allerdings zu beachten ist: Die altrömische Überlieferung ist so spät und außerdem ja auch Ergebnis einer nicht mit den Melodien vor sich gegangenen, sondern auf diese angewandte Rationalisierung — im 11. Jh. war das „Dogma“ der Tonarten in der Lehre der *inales* so klar rationalisiert, daß sich keine notierende Gesangskultur mehr ausschließen konnte; was dabei an Angleichungen, Umformungen geschehen sein könnte, ist ebensowenig abschätzbar wie die möglichen Umgestaltungen seit, vielleicht 800. Setzt man, was ja auch nicht ganz unberechtigt erscheint, also die altrömische Version als Repräsentant oder direkten Erben der Melodien — natürlich nicht in jedem individuellen Fall —, die seinerzeit aus Rom ins Frankenreich geholt wurden, so kann der Abstand so groß sein, daß man die ursprüngliche Gestalt höchstens in den allgemeinen Konturen und wohl auch in stilistischen Eigenheiten sehen kann; das oben erwähnte Beispiel eines Zitats aus dem Int. *Iudica* in dem gleichtextigen Vers des Grad. *Ego autem* ist sicher ein Hinweis auf sekundäre, genuin altrömische Entwicklungen, denn eine Parallele in Greg fehlt, bei Parallelität im Introitus, so daß man in dieser Hinsicht sicher Greg als Zeugen der älteren, kein solches Zitat kennenden Urfassung ansehen muß; aber natürlich wird man solche eigenen Umformungsereignisse auch in der heute greifbaren Fassung von AR erwarten müssen und können.

Wie groß ein solcher Abstand zur Urquelle sein könnte, ist objektiv nicht feststellbar, d. h. man muß deshalb bei individuellen Deutungen a priori vorsichtig sein, also AR

nicht als den „identischen“ Repräsentanten der ursprünglichen Römischen Urversion ansehen können und dürfen. Daß, besonders auch im Vorgang der Rationalisierung, auch sekundäre Einflüsse der Gregorianik als möglich, ja wahrscheinlich vorausgesetzt werden müssen, ist ebenso methodisch trivial; für die tonale Ordnung und damit eben für die Rationalisierung gilt dies von vornherein — offenbar weniger für die Verfügbarkeit der beiden alternativen Tetrachorde. Ein solcher Hinweis scheint notwendig, um nicht die doch etwas zu einfache Zuweisung einer der beiden Fassungen als jeweils die „identische“ Urfassung anzusetzen. Andererseits muß wieder und wieder betont werden, daß die erhebliche Verschiedenheit des Chorals in Rom und im Frankenreich geradezu ein Topos schon der literarischen, also zwangsläufig späteren Quellen schon der zweiten Hälfte des 9. Jh. ist — daß diese Tradition in dem Gegensatz von AR und Greg, dann aber seit der zelotischen Invektive des Diakons, keine Entsprechung haben dürfte, kann nur bei strikter Nichtbeachtung solcher Quellen einfach behauptet werden: Auch der Diakon setzt schon diese Tradition als selbstverständlich voraus; wie schnell sollte denn dann AR aus Greg „verwandelt“ worden sein, wäre auch ein zu beachtende Frage, wenn man schon die altneue Behauptung einer direkten Abstammung AR aus Greg vorträgt.

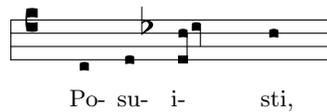
Ein Vergleich der beiden Versionen in Bezug — natürlich immer nur als Hypothese — auf eventuelle Veränderungen durch die beiden Vorgänge der Rationalisierung, die nur im Norden, nicht in Rom geschehen sind<sup>325</sup>, muß sich also notwendig auf klar bestimmbare Unterschiede beider Fassungen konzentrieren, was im Frankenreich in Hinblick auf die angenommene Römische Originalvorgabe geschehen sein könnte, und zwar was die Melodien anbelangt, wird wohl niemand vorgeben können, der nicht als a priori Vorurteil die Unbildung der „nördlichen“ *Saufgurgeln* und damit ihre absolute Unfähigkeit zu stilistischen wie „theoretischen“ Eingriffen und Veränderungen zu kennen behauptet.

Und da gibt es ja gewisse Merkmale, sozusagen charakteristische stilistische Unterschiede, z. B. in Schlußbildungen, insgesamt aber in Hinblick auf die gestalterische Nutzung der Strukturtöne, die, im Falle paralleler Melodien, in beiden Fassungen gleich sind, in Greg aber in besonderer Weise behandelt werden. Darauf ist noch einzugehen, nur ein kleines Beispiel sei schon angeführt, das durch viele Parallelen signifikant sein könnte: Es gibt eine initiale Wendung im 1. Ton (besonders eindringlich, u. a. weil von dem großen Musikdenker W. Arlt semantisch gedeutet) im Int. *Rorate caeli*), die typisch und auch in beiden Versionen identisch ist. Es handelt sich um die bekannte, übrigens die Gattungen

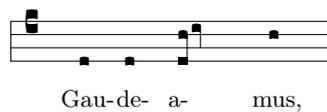
<sup>325</sup>So weit erkennbar, postuliert Pfisterer nicht etwa eine Urrömische, später dann auch für die altrömische Fassung verwendete Linienschrift oder Vorläufer davon bereits etwa um 800. Im Beneventanischen dagegen bedeutet das Fehlen entsprechender Zeugnisse natürlich nur, daß entsprechende Quellen verloren gegangen sind.

Vielleicht kann man aber doch festhalten, daß Quellen für die wesentlichen Vorgänge nicht Römischer Herkunft sind, und daß, auch angesichts des sonstigen Bildungsgefälles zwischen Rom und den Karolingischen Bildungszentren, nicht einfach ohne Quellen zu postulieren sind. Das große Werk von Gregorovius jedenfalls liest sich recht gut, da kann man einiges erfahren — zum Bildungsgefälle.

überschreitende, Wendung, wie man sie etwa in der Gregorianischen Version des Grad. *Posuisti* findet:



Die altrömische Version, in einer anderen Gattung weist den gleichen charakteristischen Quintsprung als melische Reaktion auf den Akzent auf:



Dem Unterschied hinsichtlich *b-durum* bzw. *b-molle* wird man nicht besonders betonen dürfen, hier ist AR oft genug invariant bzw. nicht systematisch — was man aber wohl auch nicht einfach als Argument für ein höheres Alter und genetische Vorgabefunktion von Greg ansetzen kann. Sonst besteht der einzige Unterschied im 1. Ton, der in Greg der Subton der Tonika ist. Wenn man einen derartigen Unterschied öfter findet, so wird man daraus nicht einfach irrelevante Varianten machen können, sondern ein Stilprinzip, in dem AR weniger beweglich ist, sondern eher starr auf der Tonika rezitiert. Rein ästhetisch wird man den Unterschied nicht begründen können, ebensowenig wird man mit ausreichender Plausibilität die Fassung von AR einfach als typisches Zersingen qualifizieren können; es bleibt also die Aufgabe, nach einer möglichen Charakterisierung zu fragen. Und hier läßt sich sagen, daß Greg die tonale Gesamtstruktur etwas, natürlich nicht vollständig, klarer macht: Die Tonika wird von unten erreicht, mit Ganzton und nicht mit Halbton; es handelt sich also nicht um eine auf *F* bezogene Tonart. Man könnte also einen Grund in einer anderen Beachtung der tonalen Gegebenheiten erkennen wollen. Natürlich ist dies hypothetisch, wenn sich vergleichbare Situationen aber häufen, d. h. zahlreiche Unterschiede zwischen AR und Greg in dieser Weise klassifizieren lassen, dann ist ja wohl die Folgerung sinnvoll, daß in Greg eine andere, sozusagen betonte Beachtung der Kontexte von strukturell wichtigen Tönen wie der Tonika, der *affinales*, zu finden ist, daß hier ein Charakteristikum des Stils von Greg vorliegt.

Dieses, ja wohl nicht völlig abwegige Ergebnis von klassifizierenden Folgerungen auf die Arbeit der Fränkischen *cantores* an der tonartlichen Klassifizierung zu beziehen, ist kaum a priori als unsinnig zu bewerten.

Auch hier gibt es viele Fragen, z. B. die, wie denn eigentlich die „vorrationalen“ Tonartklassifikation bestimmt werden könnte, denn Bezüge auf die Skala, auf die skalisch definierten *finales* sind hier ausgeschlossen<sup>326</sup> — nicht ausgeschlossen aber ist die Möglichkeit,

<sup>326</sup> **Aurelians Bemerkung zur Ant. *O Sapientia*** Das bedeutet natürlich nicht, daß die *nobilissimi* und *prisci cantores*, die Aurelian nennt, etwa keine klare Melodiegestalt gesungen hätten, sie verfügen nicht über die rationalen Intervallbegriffe, die Intervalle singen sie mit Sicherheit

richtig, irgendwie gestaltmäßig gesteuert. Daß sie keine Abstraktion einer tonartlichen Ordnung erreicht haben könnten, wäre auch eine unpassende Annahme: Auch im gestaltmäßig intuitiven Singen könnten „falsche“ Chromatismen o. ä. als falsche Fortschreitungen auffallen. Ob und wie weit solche Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens bzw. seiner Klassifizierungsfähigkeit aber rationalisiert oder geistig repräsentiert waren, ist aber kaum zu rekonstruieren.

Einen Hinweis, wie weit tonales Denken in dieser Zeit gehen konnte, gibt Aurelian mit seiner bekannten Bemerkung, ed. Gushee, 92, 11 zur Ant. *O sapientia*, womit natürlich die Gesamtheit der *O*-Antiphonen aufgerufen ist, daß diese *a palatinis ob excelsiorem vocis modulationem de primo inponatur tono* (man könnte auch an *intonatur* denken, weil nur ein Buchstabe anders ist). Damit ist der etwas größere Umfang der „heute“ bis *b* reichenden Melodie gemeint — ob Aurelian hier wirklich *h* meinen (natürlich nicht rational denken) könnte, ist zu unsicher, um daraus irgendwelche Folgerungen ableiten zu können: Immerhin ist der ebenfalls von Aurelian unter dem 2. Ton subsummierte Int. *Dominus illuminatio* ebenfalls durch den einmal erreichten Höchstton *b* charakterisiert, ohne daß da ein Hinweis auf *palatini* gegeben wird; das aber wieder könnte Zufall sein. Klar ist damit aber, daß schon die „vorrationalen“ Tonartklassifikatoren — konkret geht es ja um die richtige Wahl der Psalmodie — den Gesamtumfang im Auge bzw. Ohr hatten, wenigstens zu Anfang oder Ende einer Melodie bzw. einer Formel; und das wiederum weist daraufhin, daß der Schlußton als Maß für den Umfang bewußt gewesen sein könnte, ohne daß damit schon eine echte *finalis* Lehre gegeben sein mußte: Das Wissen um die Anzahl von Schritten von einer, intuitiven!, *finalis* nach oben und unten als abstraktes Merkmal von Melodien kann man vielleicht auch in diesem Stadium erwarten — Reginos „bi-“ und „tritonale“ Melodien deuten aber daraufhin, daß eine entsprechende Erfassung der vollständigen Melodiegestalt nicht einfach vorauszusetzen ist, Regino betrachtet bestimmte Stellen, meist Anfang und Ende (ob die Erwähnung gelegentlich auch der Mitte nur aus Systemzwang herrührt, wird man nicht leicht sagen können, ed. Bernhard, S. 40, 2: *quae ab uno tono incipiunt, alterius in medio, et in tertio finiuntur*); im Falle der Antiphon *O Sapientia* mußte der über die Quint zur Tonika reichende Ambitus besonders auffallen, weil er schrittweise erreicht wird, zuerst Greg, dann AR:



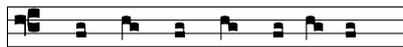
at- tin-gens a fi- ne us-que ad fi-nem for-ti- ter



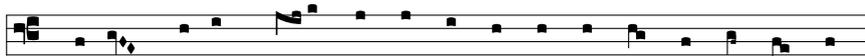
su- a- vi- ter dis- po-nens- que om- ni- a

AR „verdirbt“ die Wirkung des Aufstiegs auf *ad finem fortiter*, wenn schon, sicher ornamental, der Ton *F* bereits auf der zweiten Silbe erreicht wird, was in Greg erst auf der 7. Silbe, dann aber im Rahmen des Aufstiegs erreicht wird — ob solche Unterschiede angesichts ihrer Häufigkeit trivial sind, darf gefragt werden, zunächst sollte man sie beachten. Daß Greg den rezitativischen Abstieg von AR nicht „mitmacht“, sondern bewegter, nochmals einen Aufstieg gestaltet, führt nicht nur zu einer dadurch bewegteren Melodik, sondern zu einer deutlichen Absetzung

des Schlußteils auf *que omnia*. Warum dürfte dies nicht eine sekundäre stilistisch ästhetische Bearbeitung einer Gestalt, wie sie in AR erscheint, gewesen sein? Auch der tonal verschiedene Schluß ist nicht unbemerkenswert: Greg bereitet damit den Schluß des folgenden Abschnitts vor, der bis *A* reicht, *nos*. Diesen deutlichen Abstieg kennt AR nicht, obwohl gerade hier ein besonders auffälliges, den Schluß auf der Tonika direkt betreffendes Merkmal vorliegt — warum sollte ausgerechnet ein Greg direkt „übernehmendes“ AR auf dieses Merkmal verzichten haben? Wenn AR diesen Tiefstton auch auf *attinens* nicht kennt, wird man gewisse Schwierigkeiten haben, diese Besonderheit nicht als Gregorianische Besonderheit, als Merkmal fränkischer Redaktion zu sehen — schließlich dürfte Aurelians Hinweis gerade auf diesem erheblichen Umfang von einer Oktav nebst Halbton zu beziehen sein (wenn man denn solche Hinweise überhaupt beachten will, was auch für die Melodiegestalten gilt, deren ästhetische Bewertung nicht ganz überflüssig sein dürfte, schließlich handelt es sich um liturgische Kunst und um einzelne Melodien als Repräsentanten dieser Kunst):



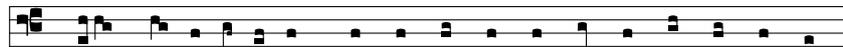
at- tin- gens a us-que ad



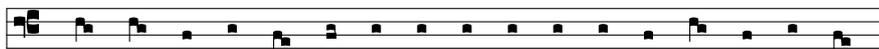
fi-nem for- ti- ter su- a- vi- ter dis- po-nens- que om- ni- a

Daß Greg das nicht gerade einfallsreiche „bewegte Rezitativ“, das AR auf *attinens* ... setzt, durch seine Melodie ersetzt haben dürfte, scheint keine sinnlose Annahme zu sein: Greg liebt diese Form des Rezitativs wesentlich weniger als AR — warum sollte „umgekehrt“ AR ausgerechnet die Wendung von Greg durch seine ersetzt haben? Man sollte römische Sänger nicht für ästhetisch völlig abwegig einschätzen.

Damit auch die „fehlenden“ Teile vergleichbar sind, seien sie hier noch angeführt, zunächst wieder Greg, Anfang und Schluß, dann AR:



O Sa- pi-en-ti- a, quae ex o- re Al- tis- si- mi pro- di- sti,



O Sa- pi- en- ti- a quae ex o- re al- tis- si- mi pru- di- sti

Greg verändert, um so zu formulieren, einmal den wenig charakteristischen Anfang durch einen als tonal klärend erlebbaren Anfang, hinzugesetzt wird der Sprung von der Subtonika *C* zur *tuba F*, sodaß der auf *O Sapientia* erreichte Tonikaton nicht zufällig erscheint, er ist vorher

melodisch „engerahmt“, wie es dem Stil von Greg entspricht — hier Greg nicht eine sekundäre, vielleicht ja sogar „tonale“ Veränderung zu „erlauben“, erscheint schon als gewagtes Vorurteil. Der zweite Unterschied besteht darin, daß Greg im folgenden Rezitativ den Akzent beachten will, was durch entsprechende Verteilung des Rezitativs auf zwei Töne geleistet wird — warum hätte ein, angeblich, Greg rezipierendes oder umformendes AR ausgerechnet auf dieses Merkmal verzichten sollen?

Der Schlußteil in beiden Fassungen lautet:



bzw.:



AR ist hier nicht so langweilig, daß man eine Veränderung erwarten „müßte“, der Abstieg in alternierenden („übergeordnete Zweistimmigkeit“) widerspricht nicht dem Stil von Greg; *nos viam* dagegen erscheint nicht syntaktisch abgetrennt, was, wie gesagt, Greg durch Erreichen des Tiefsttons *A* betont. Wieder beginnt Greg den Abschnitt mit Sprung vom Subton der Tonika, das ist Stil und nicht Zufall, gerade weil die Fassungen hier sonst sehr ähnlich sind. Fragen könnte man natürlich, ob Greg mit seinem „umrahmenden“ Schluß, *EC ED* gegenüber dem ornamentierten AR *ED C EDC D* die frühere Fassung besser repräsentieren könnte — undenkbar wäre es auch nicht, daß Greg zugunsten der eigentlichen Kontur auf entsprechende Ornamentik verzichtet hat. Solche Fragen sind natürlich nicht zu beantworten, könnten aber Voraussetzung für eine betreffende Statistik sein, die vielleicht Antworten ermöglicht: Grundsätzlich ist Greg hier ja nicht ablehnend gegenüber Ornamentierung. Die genannten wesentlichen Unterschiede kann man nicht als „zufällige“ Ornamente ignorieren. Auch dieser einfache Fall belegt, daß ein einfaches Vorurteil über eine genetische Relation beider Fassungen gegenüber den individuellen Melodierelationen, den eigentlichen Gestaltverhältnissen nicht durchzuhalten ist.

Man kann also angesichts der Bewertung dieser Melodie durch Aurelian (der die Fassung Greg „bestätigt“) etwas wie eine intuitive *finalis* Vorstellung auch schon in „vorrationaler“ wenigstens in Anfangs- und Schlußwendungen Zeit voraussetzen bzw. hypothetisch annehmen dürfen.

Die mittelbyzantinische Notation, soweit sie „theoretisch“ in einer *Παπαδική* erläutert wird, belegt, wie ohne rationales Wissen um den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton eine brauchbare Notation, die jeden Schritt und jeden durch die Anzahl von elementaren Schritten gemessenen Sprung korrekt wiedergeben kann, möglich ist; diese „Theorie“ ist, wenn auch noch vorrational intuitiv begründet, also in einem gewissen Umfang analytisch, sie zerlegt Sprünge, *πνεύματα* in die jeweilig als elementar verstandenen oder erlebten Schritte, *σώματα*, dies entspricht einer offensichtlich elementaren Abstraktionsfähigkeit des Erlebens der Melik — aber eben noch auf

daß die später eben als *finalis*-Lehre rationalisierte Tonartentheorie<sup>327</sup>, die weder aus der Antike noch aus potentiellen Byzantinischen Vorbildern erklärbar ist, sozusagen musikeigene Vorläufer oder überhaupt Gründe gehabt hat — irgendjemand muß ja mal auf die Idee gekommen sein, daß man Tonarten durch ganz bestimmte Stellen auf der Skala definieren kann, und dies dann auf, von der choralischen Praxis wahrscheinlich wesentlich mitbestimmt, den jeweiligen Schlußton zu beziehen hat. Dies setzt doch voraus, daß man in „vorrationaler“ Zeit vielleicht schon gewisse intervallische Kontexte der strukturell wichtigen Töne einer Melodie intuitiv wahrgenommen hat, z. B. den Umstand, daß sich Melodien des Typs 1. Ton eines Ganztons unter der Tonika erfreuen, wie auch immer dieser Umstand geistig repräsentiert war. Das sind doch keine abwegigen Vorstellungen! Und es ist auch nicht abwegig, die Bemühungen von Aurelian und offensichtlichen Vorläufern, die aber intervallische Strukturen rational noch gar nicht formulieren konnten, potentiell mit solchen Möglichkeiten in Verbindung zu bringen.

Andererseits ist natürlich auch zu beachten, daß die in der *finalis*-Lehre in rationaler Form geleistete vollständige Projektion jeder Melodie auf die Skala einiges an intervallischen Veränderungen mit sich gebracht haben mag, wovon die noch rekonstruierbaren

---

vorrationaler Basis: Den jeweiligen Unterschied zwischen Halb- und Ganzton muß der Leser dieser Notation allerdings aus der Melodiegestalt bzw. der jeweiligen Formel selbst wissen: Was jeweils *elementarer Schritt*, das Bezeichnete der  $\varphi\omega\nu\eta$ , ist, ergibt sich nicht aus den Zeichen, sondern allein aus dem Wissen um die korrekte Gestalt, die an der jeweils ausgeführten Stelle einen Halb- oder (ausschließend alternativ) Ganzton als gestaltmäßig richtigen *elementaren Schritt* versteht. Eindeutig ist die bewegungsmäßige Vorstellung, *Schritt*, nicht etwa *Tonstufe*, was ein weiterer Hinderungsgrund für eine dem Westen entsprechende Rationalisierung war. Ch. Hannicks Gleichsetzung des Bezeichneten von antik  $\varphi\theta\delta\gamma\gamma\omicron\varsigma$  und byzantinisch  $\varphi\omega\nu\eta$  ist daher unzutreffend.

<sup>327</sup>Pfisterer hat auch hier die vorliegende Literatur zu sehr links liegen gelassen: Die Oktavgattungen sind nicht als Grund dieser Theorie anzusehen, die Theorie ist eine Folge der Definition skalisch bestimmter *finalis*, die erst die Verbindungsmöglichkeit zur antiken Klasse der  $\sigma\upsilon\sigma\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha$  der Oktaven, also der Oktaveide, schaffen konnte: Bei Hucbald findet man nichts von Oktavskalen, und Hucbald ist der erste, der die volle Adaption des Teils der antiken Musiktheorie, die als für den Choral brauchbar erachtet wurde und faktisch auch war, korrekt, im Sinne der Theorie, formuliert hat, wogegen die *Musica Enchiriadis* hier bewußt einen neuen Weg gewählt hat, die antike Rationalität beherrscht ihr Autor wie Hucbald (was deshalb von den „Deutungen“ der Theorie der *Musica Enchiriadis* als byzantinisch zu halten ist, die unbeirrt um, allerdings rationale und quellenbezogene Einwände z. B. Floros unverdrossen weiter vorstellt, dazu noch in einen hinsichtlich Unbrauchbarkeit und Fehlerhaftigkeit kaum zu überbietenden Beitrag, der als Handbuch gemeint ist, kann mit der Suchfunktion im Beitrag des Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, das Notwendige erfahren — die Unfähigkeit, die eigentliche Leistung der Rationalisierung der konkreten Musik der Liturgie, und damit jeder Musik, auch nur abschätzen zu können, scheint Grundlage neuerer musikwissenschaftlichen Vorgehens zu sein, es handelt sich nämlich um Rationalität.

Ausmerzungsverfahren von Chromatismen nur eine kleine Ahnung vermitteln könnten. Doppelchromatismen z. B. waren nicht mit solchen Mitteln ausmerzbar — und woher will man wissen, daß es so etwas nicht gegeben haben kann? Das gilt übrigens auch für die byzantinische liturgische Musik, bei der schon die Untersuchung der Mittelsignaturen jeden Zweifel an ausgedehnter Chromatik beseitigen muß — Vergleichbares darf es in den Melodien im Westen ursprünglich nicht gegeben haben? ersichtlich eine sehr kühne Voraussetzung — was nichts dagegen sagt, daß vielleicht doch die Diatonik dominant war; Die Existenz von Ausnahmen ist jedoch bewiesen (von problematischen, vielleicht „hypertheoretischen“ Ansätzen mit *diesen* ganz abgesehen).

Denn, man muß doch auch hier beachten, sogar bei Voraussetzung der intuitiv ansatzweisen Vorstellung der rational bestimmten, d. h. der diatonischen Skala muß dies beim Sänger nicht immer vollständig und ausreichend systematisiert gewesen sein, d. h. einfache Chromatismen könnten ebenfalls halbintuitiv durch Bezug auf die alternativen Tetrachorde (wie es die *Scolica Enchiridis* versucht) auch an „falschen“ Stellen tolerierbar erschienen sein; für Doppelchromatismen oder noch weiterreichende solche Merkmale war dann allerdings in der absolut gesetzten rationalen Skala von vornherein kein Raum — wie das für den intuitiv, nach der erlernten Melodie praktizierenden Sänger war, ist kaum zu rekonstruieren, vor allem weil die Erfassung solcher über einfache Chromatik hinausreichender „Undiatonik“ nicht mehr möglich ist, hier gibt die Anwendung der alternativen Tetrachorde für rationale Notation keine Möglichkeit von „erhaltender“ Emendation durch Transposition — auch das hat Jacobsthal gezeigt<sup>328</sup>.

---

<sup>328</sup>Die Sicherheit der Vorgabe der rationalen Wiedergabe der Chormelodien ist gerade hinsichtlich chromatischer Charakteristika nicht sichere methodische Grundlage: Auch hier gilt weiter, was Jacobsthal, *ib.*, S. 223, in einem klassischen Werk, das zeigt, wie Denken der Verfügung über große Materialfülle überlegen sein kann, klassisch formuliert: *Wir haben also durch COTTO die sichere Gewähr, dass zu seiner Zeit in einer und derselben Melodie mehrere, mindestens zwei verschiedene chromatische Töne wirklich gesungen wurden. Ob er das billigt oder nicht, ob er solche Melodien für verdorben hält oder nicht — er thut es natürlich —, ihre Existenz ist durch ihn bezeugt. Und gerade darin, dass er sie für emendationsbedürftig hält, zeigt sich die Macht, die sie ausüben. Sie sind eben da, so wie sie sind und so werden sie gesungen. Daher machen sie ihm zu schaffen, sie so herzurichten, wie er meint, dass sie besser seien. Und trotzdem diese chromatischen Töne in der Notenschrift keinerlei Ausdruck finden konnten, die Melodien wurden doch mit ihnen gesungen, in lebendiger mündlicher Überlieferung. ....* Daß dies übrigens auch ein Problem für die Vorstellungen von oral tradition Variabilität darstellt, dürfte klar sein: Denn wie konnte sich solche „falsche“ Chromatik auch noch in der Zeit der rational notierten Gesangbücher erhalten, wenn nicht durch eine erstaunliche „Zähigkeit“ des Bewußtseins der eigentlichen Melodiegestalten — und die Vorstellung, daß gestaltmäßig derartige Chromatik irrelevant gewesen sein müsse, wird man nicht teilen können — Johannes Cotto hört es ja und ist höchst unangenehm davon berührt.

Daß die Macht der Theorie, eben weil sie die *τόνοι* nicht übernommen hat, also die Möglichkeit sozusagen ubiquitärer Chromatik, die nicht so verunklärt überliefert waren, daß ein entsprechen-

So einfach und trivial ist auch der Vorgang der Rationalisierung nicht zu sehen, und zwar gerade in Bezug auf die Melodiegestalten — hinzu kommt, worüber sich Guido mit gewissem Recht so ereifert, daß eine wirkliche Durchdringung aller *cantores* mit rationaler Theorie, also die Verwandlung von *bestiae* zu *homines* aller Sänger<sup>329</sup> sicher länger gedauert hat, als die Theorie wünschen mußte, wenn sie je wirklich vollendet wurde. In adiastematischen Neumenschriften wird man davon allerdings nichts wahrnehmen können. Also sind auch hier die Erkenntnismöglichkeiten beschränkt. Dies sei aber nur als Ausblick erwähnt.

Zurück zu den schlagenden Argumenten von Pfisterer: Es gibt Melodien, die, tonal „problematisch“, weiter in ihrer Form überliefert werden, wobei *Weiterüberlieferung* natürlich nur die Zeit meinen kann, in der man klar die skalische Struktur erkennt; also auch hier gibt es gewisse Erkenntnisgrenzen. denn die genaue melische Gestalt ist aus adiastematischen Neumen, jedenfalls nach Auskunft von Hucbald, der damit vertraut gewesen sein dürfte, nicht zu erfahren, was gerade bei Chromatik, die vorgekommen sein muß, nicht ganz irrelevant erscheint.

Nun kann Pfisterer dafür ja auch Autoren anführen; allerdings ist Regino in Hinblick auf die Errungenschaften von Hucbald und der *Musica Enchiriadis* ein etwas veralteter, recht rückständiger Autor, ein Repräsentant der Bildung des Ostens des Reiches, der von der Rationalisierung im Sinne von Hucbald oder auch der *Musica Enchiriadis* überhaupt nichts verstanden hat; Reginos Bemerkungen sind daher rational nicht nachprüfbar, sie können sogar, wie oben bemerkt, auf verschiedener Melodiegestalt beruht haben! Daß es durchweg Probleme mit der Tonartbestimmung bei gewissen Melodien — aber nicht gerade der Mehrheit — gab, zeigt ja schon Aurelians Bemerkung. Die Argumentation von Pfisterer beruht auf der Erwartung, daß die Möglichkeit redaktioneller Veränderungen an Melodiegestalten des rezipierten Chorals im Rahmen der Tonalisierung eine durchgehende totale Veränderung, ja vielleicht Neukomposition in Hinblick auf die rezipierten Melodien bedeuten müsse. Natürlich werden Melodiegestalten als solche weitergegeben, auch wenn ihre tonale Bestimmung Probleme macht — und hier sollte man beachten, daß selbst ein „Emendator“ mehrere Wege kennen kann: Die Entscheidung, welche Form durch solche Manipulationen erreicht wird, welche dann „richtig“ ist, wird von verschiedenen Theoretikern auch verschieden beantwortet, mit Methoden, die zu verschiedener Melodiegestalt führen konnten, das ist nun ausreichend belegt. Hinzu kommen aber noch

---

des Verstehen völlig ausgeschlossen werden müßte (schon die acht *toni* bei Boethius geben die vollchromatische Skala) — und es gibt in der Überlieferung der *Dasia*-Theorie ein Beispiel für Verstehen —, die Diatonik dann durchsetzt, ergibt sich aus der Macht des Geschriebenen; der Prozeß scheint aber erstaunlich langer Zeit bedurft haben.

<sup>329</sup>Man beachte die Übereinstimmung von Guidos bekannter Formulierung ... *musicorum et cantorum ... nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia ...* mit der zitierten Erklärung des Gebots *psallite sapienter* von Smaragdus, 3.2 auf Seite 1271, um die Tradition dieser Forderung nach Rationalität durch Einsicht in das eigene Handeln verstehen zu können; entsprechend mußten die Theoretiker auf Einhaltung strikter Diatonik bestehen.

die Sänger, die schon Guido, aber auch noch Johannes Cotto so geärgert haben, daß sie dies bemerken mußten, d. h., wie bereits bemerkt, müssen „falsche“ Melodiefassungen längere Zeit lebendig gewesen sein, eben zum Ärger der korrekten Lehre.

Daß überall etwas stattfinden müsse wie im Falle des Grad. *Posuisti* kann niemals von irgendjemanden auch nur scherzhaft in Erwägung gezogen worden sein — allerdings, in diesem Fall kann man ja offenbar eine totale „Umformung“ durch Neugestaltung voraussetzen: Die altrömische Fassung dieses Grad. verwendet die üblichen Formeln des 2. Tons, d. h. ihre sehr nahestehende Variante in AR; die Gregorianische Fassung dieses Grad. aber ist, wie Pfisterer ja selbst bemerkt, eine Eigenmelodie mit gewissen Anklängen an andere Graduale des 1. Modus wie z. B. *Concupivit rex*.

Daß bei der von Pfisterer favorisierten genetischen Relation zwischen AR und Greg gerade im Falle dieses Grad. die — nach seiner Meinung — rezipierenden Römischen *cantores* bemerkt hätten: *Uns reichts, nicht schon wieder eine Eigenmelodie, nein, hier wird der geläufige Melodietyp von Justus ut palma verwendet; ein Graduale, das wir aber eigentlich gar nicht kennen*, diese Reaktion ist zumindest nicht weniger unwahrscheinlich als die, daß hier die zuständigen Fränkischen *cantores* bemerkt haben: *Nicht noch einmal die langweilige Formel, jetzt wird eine eigene Melodie erfunden ...*, das dürfte doch nicht einfach als unmöglich zu erklären sein. Damit aber, mit dem Weg von der ursprünglichen Vertonung durch Melodietyp zur Eigenmelodie, ist natürlich stückweise die Möglichkeit sozusagen totaler Revision auch nicht absolut ausgeschlossen: Warum sollten die fränkischen *magistri cantilenae* nicht auch einmal eigene Melodien gebildet haben, darf zumindest gefragt werden, eben angesichts so deutlicher Unterschiede zwischen beiden Fassungen; daß Individualisierung als musikgeschichtlicher Entwicklungsgang ausgeschlossen sein müsse, ist jedenfalls kein „Naturgesetz“ — und nur die musikalisch genuine Unfähigkeit und Dummheit fränkischer *cantores nobilissimi* als Grund dafür anzusetzen<sup>330</sup>, daß diese natürlich keine Veränderungen an einem von ihnen, angeblich, sklavisch übernommenen Repertoire geleistet haben könnten, erst recht nicht durch bewußte, gar stilistisch ästhetisch bestimmte Kompositionsakte, erscheint auch nicht als methodisch sinnvoller Ansatz.

Daß die Möglichkeit totaler Veränderung einer überlieferten bzw. aus Rom rezipierten Melodie durch „die“ Franken aber nicht die Mehrheit darstellen kann, scheint sich ziemlich zwangsläufig daraus zu ergeben, daß AR und Greg im Allgemeinen ja recht gut übereinstimmen — wie groß sind die Unterschiede sozusagen im Kleinen! Das deutet auf vollständige Neubearbeitungen, verursacht durch den Leichtsinn „der“ Franken mit ihren Saufgurgeln, so jedenfalls sieht es der Diakon aus Rom, für den deutliche Melodieunterschiede in der Liturgie in Rom und im Frankenreich selbstverständlich sind.

<sup>330</sup>Selbst wenn man kritiklos die Invektive des Autors der Gregorvita akzeptieren will, also die Einschätzung der *nobilissimi cantores* durch Pfisterer für richtig halten wollte, ließe sich auch daraus gerade kein Honig für die These von Pfisterer saugen: Nach dem Diakon haben die Franken, u. a. eben durch die Rauheit ihrer Kehlen und ihren Leichtsinn gegenüber der Römischen Tradition des großen Papstes den Gregorianischen Choral wesentlich verändert, sie haben gerade nicht „sklavisch“ übernommen.

Schon die Vorstellung, daß die Idee überhaupt einer totalen, s. u., tonartlichen Klassifikation für alle Melodien, nicht eine der wesentlichen Leistungen der Fränkischen *magistri cantilenae* gewesen sei — und solche „Erzmusiker“ hat es ausweislich Helisachar ja gegeben, offenbar institutionalisiert —, wirkt angesichts der Quellenlage und deren Aussagen schon höchst merkwürdig. Genauso erscheint auch die Unterstellung, daß die Hypothese einer möglichen redaktionellen Einwirkung der Tonalisierung durch die Existenz von klassifikationsmäßigen Problemstücken und deren Weiterüberlieferung widerlegt werden könnte, euphemistisch gesagt absonderlich: Wer hat jemals erwartet, daß Melodien radikal umgeformt worden sein könnten, um leichter tonal eingeordnet zu werden. Schließlich, die von Pfisterer selbst zitierte, offenbar aber sehr dezidiert nicht durchgehend gelesene Arbeit von Jacobsthal zeigt doch deutlich genug, welche Mühe man sich gegeben hat, die überlieferte melodische Form beizubehalten — und zwar da, wo das Tonsystem eine Veränderung „erzwungen“ hat, übrigens, auch das ein Beispiel dafür, daß abstrakte theoretische Vorgaben in die Gestalt eingreifen ließen, natürlich auch wieder immer nur in der Vorstellung, daß dies ausschließlich zur Herstellung der ursprünglichen, nämlich richtigen Gestalt getan werde. *Der „Komponist“ Gregor kann doch nicht so etwas Falsches komponiert haben, ...*; genauso haben es dann die Zisterzienser gemacht. Auch Johannes Cotto will den Choral gegenüber durch „Nachlässigkeit“ und unzulässige Bequemlichkeit von „bösen“ *cantores* entstellten Choral zu seiner richtigen Gestalt führen, auch wenn dies nicht ganz selten Probleme macht, weil die „Entstellung“ gelegentlich zu weit geht. Für alle Autoren ist die Autorität der Tradition gegeben — in jeweils der Hinsicht, die die Theorie vorgibt, nicht die Tradition! Eine Autorität des Alten wurde immer vorausgesetzt, bei Oddo sogar zur Hinnahme von „Fehlern“.

Daß es den Fränkischen *cantores* bei ihrer Tonalisierung um die Einordnung der gegebenen Melodien ging, daß es natürlich um die Klassifikation, nicht primär um Veränderung gehen konnte, das zeigen ja gerade die Probleme und ihre Diskussion<sup>331</sup> — und

---

<sup>331</sup>**Zur existentiellen Bedeutung der Korrektheit der Tonartenzuordnung bei Hermann dem Lahmen** Vielleicht wäre es doch ganz nützlich, einmal die Klagen von Theoretikern über falsche Tonalitätszuweisungen und ähnliche Fehler bis hin noch zu Johannes Cotto zu sammeln — um daraus erfahren zu können, daß der Vorgang der tonalen Rationalisierung offenbar nicht so, wie sich das der naive Betrachter vorstellt, problemlos auf einmal vor sich gegangen ist, sondern einige Probleme mit sich gebracht haben muß, nämlich den Gegensatz einer schließlich siegreichen, rationalen Theorie und einem, deshalb nicht mehr abzuschätzenden Beharrungsvermögen auf älterer Überlieferung, oder vielleicht ja auch neuer Fehlerhaftigkeit: Letztere Formulierung allerdings stammt von den Theoretikern; man muß wohl einen Gegensatz von überlieferten Melodiegestalten und Forderungen der Theorie, der diatonischen Rationalität voraussetzen; z. B. um den Sinn der so selbstsicher agierenden Behauptungen von Pfisterer abschätzen zu können; im Rahmen einer Erläuterung der „Vorschrift“, *sapienter cantare*; man muß diese Stellen beachten, um nicht dem fatalen Irrtum aufzusitzen, die Tonalitätsbestimmung als rationale Leistung sei für die Zeit keine wesentliche Aufgabe eben des Postulats nach *ratio* über das eigene Tun beim Menschen, speziell für den *musicus* (im Sinne Guidos) gewesen (auf die

Stelle wurde bereits hingewiesen, die Ignorierung wesentlicher Sachverhalte und der Verzicht auf Diskussion als Merkmal des Faches macht einen erneuten Hinweis nicht überflüssig): ... *Sed quo modo sapienter cantant, qui nihil de praedictis sciunt, qui tropum tropo permutantes confundunt, qui solam altisonantiam laudant; in hoc tamen iusto iudicio asino inferiores et imperitiores, qui et multo altius resonat et numquid ruditum mugitu vel alia qualibet voce mutabit? O insanam hominum miseriam; nemo quippe in grammatica, quae ad placitum constat, vitium patitur; in musica vero, quae est omnino naturalis, omnes fere non solum vitia non corrigunt, sed etiam defendunt. ... Maxime tamen troporum tibi curae sit agnitio; propter quos fere omnis musicae laborat intentio. Ad quam rem multum proderit, si quis proprias cuiusque diapente et diatesseron species tam monochordi quam viva vocis usu memoriae inculcaverit. Non enim quemvis audiens tropum quis sit indubitanter pronuntiare poterit, nisi iam dictis et deinceps dicendis diu multumque exercitatus fuerit. ...* Danach folgt eine Reminiszenz an die rationalen Darstellungen der *toni, modi tropive* durch verschobene skalische Ausschnitte, wie sie in der *Scolica Enchiridiadis* begegnen: Zu lernen ist, wenn man sich mit der Theorie der Musik befaßt, vor allem die korrekte diatonisch skalische Gestalt der *Tonarten!* Hermannus Contractus bestätigt damit sozusagen nachträglich die Geschichte der Rationalisierung: Die Tonartklassifikation wurde als das wesentliche Problem gesehen, zu dessen Lösung man in der antiken Theorie nach Hilfsmitteln suchte — auch nicht gerade eine Bestätigung der quelleninvarianten Behauptung einer genuin Römischen Herkunft der Ordnung von acht Tonarten.

Die Stelle könnte übrigens ein Hinweis darauf sein, daß Hermann wenigstens den Anfang von Augustins *De musica* gekannt haben könnte; da findet sich die Unterscheidung von Grammatik und *musica* entsprechend dem Unterschied der Kategorien *auctoritas* und *ratio*: Die Grammatik beruht auf Konvention, die *musica* auf rationalen Gründen.

Gott will, daß wir ihm *sapienter cantare*. Wer kann diesem göttlichem Gebot aber folgen ... der die Tonarten nicht kennt! Man sollte diese Verbindung ernstnehmen, wenn man über die Bedeutung der Tonarten für die mittelalterliche Musik reden will, oder sollte diesen Wunsch besser unterdrücken. Derartige Verstöße gegen die Musik sind Verstöße gegen ein Gebot Gottes, damit aber auch Verstoß gegen die Natur selbst. Man wird diesen von solcher Assoziation begleiteten Sachverhalt wohl nicht als zum Verständnis des Ethos lateinischer mittelalterlicher Musiktheorie irrelevant ansehen können. Auch der recht krasse Vergleich, daß die betreffenden „Falschsinger“, die offenbar nur der Lautstärke Wert beimessen, noch unter dem Esel stehen, weil der noch viel lauter „singen“ kann als sie, dürfte nicht nur unter der Rubrik des Unverständnisses für oder der, heute untragbar gewordenen, Diskriminierung der Esel einzuordnen sein, sondern auch dem von Guido klassisch formulierten Grundsatz entsprechen: Die Aussagen sind ernstzunehmen — sonst würde sich Hermann lächerlich machen.

Was er konkret sagt, ist nicht ausreichend, um klar die Verstöße rational rekonstruieren zu können; hinzu kommt, daß er natürlich innerhalb des Systems formulieren muß: Die Betreffenden, von denen es nach Guido — der Nachweis der Stelle sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen — nicht gerade wenige gegeben haben kann, *confundunt tropum tropo*, sie verwechseln *tropus* mit *tropus*! Man wird dies rational modern nach Formulierung der *musica falsa* wohl so interpretieren müssen, daß sie die Halbtöne falsch gesetzt haben, und damit aus der Tonart

letztendlich die Formulierung eines Systems, das imstande war, alle Melodien, wie sie auch aussahen, als Repräsentant einer Tonartklasse definieren zu können: Das leistet die musikhistorisch nicht zu überschätzende Formulierung der *finalis*-Theorie. Daß es für die *magistri cantilenae*, wenn sie tonal klassifizieren wollten, nicht leicht war, daß überhaupt erst Kriterien gefunden werden mußten, objektiv anwendbar, rational definiert, zeigt die Geschichte der Tonalisierung klar genug.

Wie diese Arbeit zeigt, war, und das ist ja die große Neuorientierung von Musiktheorie, die Entwicklung von umfassenden Klassifikationskriterien das wesentliche Ziel bereits von Aurelian. Und daß er das FinalsysteM noch nicht formulieren konnte, dürfte ebenso klar sein, wie die Möglichkeit, daß dieses System „vorrational“ Vorstufen gehabt haben kann<sup>332</sup>. Die Herausforderung bestand nicht in einer durchgehenden Anpassung der Melo-

---

*x*, die Tonart *y* gemacht haben bzw. machen — ein Grund für die Abfassung des Werkes von Hermannus Contractus war also die Verhütung solcher „Fehler“! Hier stimmt er übrigens mit dem Ethos Guidos und der Theorie vor ihm in Einklang.

Hätten Guido, Oddo und auch Hermann das System der Transpositionsskalen verstanden und genutzt, hätten ihnen diese Chromatismen keine Probleme gemacht; für ein Tonsystem, das ausschließlich auf dem diatonischen *σύστημα τέλειον* beruhen soll, sind Chromatismen aber ausschließlich als Verstöße gegen den normalen Ablauf der Tonart zu fassen, in der man vor Eintritt eines solchen Chromatismus singt. So muß man wohl das objektive Phänomen des von Hermann (und Guido wie anderen) Gemeinten rational deuten: Es gibt etwas wie Verschiebungen, chromatische „Rückungen“. Das absolute, auch von Hermann als *natura* gegeben verstandene „Dogma“ von acht Tonarten, die durch das System der *inales* ebenso ausschließlich bestimmt sind, kann solche „Fehler“ nicht zulassen, macht sie eben zu Verstoß gegen göttliches Gebot und die Natur.

Grundlage dieser Möglichkeit, die Tonarten als „Dogma“ der Natur in der Musik zu verstehen, ist das diatonische Tonsystem, in dem die *inales* ihren absoluten Ort haben, intervallisch diatonisch gegeben (man erinnere sich, daß die „Göttlichkeit“ der *organum*-Praxis in der *Musica Enchiriadis* durch das *divinitus* gegebene, d. h. vom Autor der *Musica Enchiriadis* „entdeckte“ Tonsystem begründet wird). Damit ist einmal ein grundsätzlicher Unterschied zum intuitiven Tonartenverständnis in „Byzanz“ angedeutet — wie die *Mittelsignaturen* zeigen, stört „Byzanz“ Tonartenwechsel nicht —, zum anderen aber liegt ein weiterer Hinweis darauf vor, daß die Diatonisierung als zentrale, auch um 1000 noch lange nicht erledigte, Aufgabe der Theorie verstanden wurde, ob in Italien, bei Guido und vielleicht auch Oddo, und in Deutschland bei Hermann. Die Behauptung, daß die Gestalt der Melodien auch noch im Zuge dieser mit Absolutheitsanspruch versehenen Diatonisierung keine Veränderungen gegenüber einer konventionellen, noch vorrational intuitiven Überlieferung erlitten haben könne, wird auch damit als absurd gekennzeichnet. Rationalität wird also vom mittelalterlichen Musiktheoretiker als Voraussetzung jeder reflektiven Befassung mit Musik verstanden; ein nicht ganz zeitabhängiges Postulat.

<sup>332</sup>Die Erklärung des in der Theorie ja plötzlich, bei Hucbald und in der *Musica Enchiriadis* auftretenden Prinzips von *inales* ist aus byzantinischen Vorlagen nicht erklärbar, die Theorie beruht auf von da nicht zu empfangender Rationalität. Es bleibt natürlich die Möglichkeit einer

dien, sondern in der Entwicklung von Kriterien. Insofern ist auch das Argument, es seien ja tonal problematische Melodien nicht schnurstracks verändert worden, als unbrauchbar, die Möglichkeit redaktioneller Eingriffe in die Melodiegestalt von vornherein als Begleitumstand auszuschließen; denn Probleme „tonaler“ Klassifizierung konnten, wie die Emendierungsmethoden in ihrer Verschiedenheit zeigen, nicht notwendig durch einheitliche Entscheidung entschieden werden; es gibt Melodiegestalten, die Probleme bereiten — später dann aber ganz „unschuldig“ rational korrekt überliefert werden können.

Und was sagt denn Regino, den Pfisterer als Zeugen seiner Argumentation anführt: Er stellt fest, daß die tonartliche Zuordnung, die eine Aufgabe darstellt, nicht in jedem Fall leicht durchzuführen ist, die Klassifikation macht Probleme; ja das bemerkt schon Aurelian — es gibt da *aliqui*, die, unentschuldig, noch vier Tonarten hinzufügen bzw. behaupten, „die“ acht Tonarten wären nicht ausreichend für die Fülle von Melodien — solche Probleme schafft man nicht aus der Welt der Choralpraxis einfach durch Festsetzung: Es gibt nur acht „Tonarten“, es gibt ja auch acht Redeteile! Da lebt die „falsche“ Praxis noch einige Zeit weiter; das konnte bis Johannes Cotto dauern.

Es gibt Melodien, die *nothae, i. e. degeneres et non legitimae* genannt werden, übrigens eine ziemlich starke Ausdrucksweise; ja solche Melodien gibt es, dennoch sind sie tonal zu klassifizieren, wie, das muß man wissen. Das gibt es selbst bei einigen *introitus*, auch da gibt es *ambiguitates et dubietates tonorum*. Und was haben die für Eigenschaften, daß sie in einer anderen Tonart enden als sie anfangen — bei Chromatismen wäre dies eine zwangsläufige Erscheinung; nur muß man dann, wie dies Jacobsthal angibt, alle von Regino erwähnten Melodien auch entsprechend untersuchen. Daß Regino keine Emendationshinweise gibt, sondern die Melodien so akzeptiert, das ist Folge der ihnen inzwischen verliehenen Autorität; die Theorie, soweit man Reginos Klassifikationskriterien, die noch nicht rational sind, so nennen kann, hat, noch, nicht die Autorität, direkt in größere Verläufe der Melodien einzugreifen; ob solche Eingriffe im Kleineren, und zwar schon vor Regino, ziemlich lange vor ihm, durchgeführt worden sein könnten, ist daraus ja wohl nicht zu entnehmen. Jedenfalls sind einige Melodien, die Regino anführt, aus ihrer rationalen Überlieferung heraus schwer als *nothae* zu verstehen; wurde da nicht etwas an der Form der Intervalle etwas verändert?

Die Annahme, irgendjemand habe die Vorstellung, daß die Melodien rigoros auf größtenteils spekulativ formalen Herkunft, die durch die Anzahl *vier* erklärt werden könnte: Vier Töne bilden ein Tetrachord, das wiederum „muß“ symmetrisch hinsichtlich der Lage des konstitutiven Halbtons sein. Ob eine solche Erklärung ausreichen würde, ist kaum zu entscheiden; daß sich entsprechende Problemlösungen bei Theoretikern der Zeit sehr schnell durchgesetzt haben, spricht nicht grundsätzlich gegen die Möglichkeit einer derart „spekulativen“ Entstehung — hier liegt das zentrale Problem: Nach Rationalisierung und Projektion jeder Melodie auf die diatonische Skala (modulo *b/h*) gibt es nur noch die Probleme „falscher“ Chromatik, was aber zur *finalis*-Lehre geführt hat, zu dem „Dogma“, daß alle Melodien auf einem der vier Töne enden müssen (dann modulo *affinales*), ist aus Vorgaben der Praxis ebenso wie der der antiken Theorie nicht abzuleiten.

re Strecken umgewandelt worden sein müßten, um die Tonalitätsbestimmung zu erfüllen, wäre demnach absurd; das kann niemand gemeint haben. Daß damit jedoch jede Art von Redaktion in entsprechender Hinsicht ausgeschlossen sein sollte, ist ebensowenig plausibel; vor allem ist nicht einzusehen, daß die — noch! — nachweisbaren Veränderungen nicht Zeugnisse späterer Gestaltveränderungen sein dürften. Daß jeder Melodieunterschied zwischen AR und Greg tonale Gründe hätte, kann niemand im Ernst je behauptet haben — daß aber der so häufig zu beobachtende Unterschied, daß Greg von unten, von der Tonika aus, bzw. deren Subton aus beginnt, während AR gleich auf der *tuba* anfängt, mit Sicherheit keine, wie auch immer zu formulierenden „tonalen“ Gründe gehabt haben darf, ist auch nicht einzusehen; dieses Merkmal läßt sich statistisch verifizieren. Warum soll man es dann nicht beachten — es ist doch noch gar nicht klar, wird wohl auch nie klar werden können<sup>333</sup>, ob und wie weit die bereits in „intuitiver“ Zeit eingeführte Forderung nach nur acht Tonartenklassen welche „intuitiven“ Folgen für die Melodiegestalten gehabt haben könnte; vielleicht z. B. Schaffung von mehr Melodietypen als es ursprünglich gab, die Idee der *corde-mère* jedenfalls scheint doch keine Chimäre zu sein — und in rationaler Zeit werden solche möglichen Veränderungen weniger leicht durchzuführen sein. Auch hier dürfte die musikhistorische Wirklichkeit etwas komplexer sein, als Pfisterers Vorurteil dies erkennen läßt.

Auch die Vorstellung, daß die Existenz von nur zwei *tractus*-Formeln irgendein Widerspruch zur Bedeutung der Tonalitätsordnung — in bestimmten Grenzen — als sekundärer Gestaltbildungsfaktor, sein könne, ist völlig unverständlich: Es ist der Beweis dafür, daß die Achttonordnung nicht mit dem Choral gegeben ist, aber doch nicht, daß sie für die Fränkische Choralauffassung und Choralpraxis eine höchstens untergeordnete Rolle gespielt habe: Die Aufgabe war, die beiden Formeln tonartlich festzulegen — und das ist doch wohl auch gelungen, die Melodien scheinen einer rationalen „Diatonisierung“ keine großen Schwierigkeiten bereitet zu haben; und mehr Formelarsenale oder Typen an *Tractus* gab es eben nicht; bei Antiphonen war dies anders. Das Ziel wurde erreicht. Auch die anderen, vergleichbaren Gründe, die Pfisterer gegen jede Möglichkeit der Annahme redaktioneller Eingriffe in die Melodiestructuren in Verbindung mit der Tonalisierung, muten hochgradig merkwürdig an, ib., S. 191: *Auch in der fränkischen Melodiefassung — so etwas gibt es also doch! — sind Merkmale zu erkennen, die auf andere musikalische Ordnungen weisen als den Oktoechos ...* — das ist trivial, weil die Melodien doch nicht zusammen mit dem „Dogma“ der acht Tonarten entstanden sind; sie sollen sekundär in dieses System eingepaßt werden — was die erwähnten Schwierigkeiten (für die fränkischen *magistri cantus*) mit sich brachte.

Wenn dann noch nach den *Tractus* auf *Gradualia* etc. verwiesen wird, auf eine Relation von Gattungen und Tonartverteilung, die nicht als gleichmäßig zu bezeichnen ist, ist das ebenso unverständlich, wenn man die Quellen beachtet, die nun wirklich eindeutig belegen, daß die „Tonalität“ in acht Kirchentonarten sekundär als theoretisches Konstrukt über

<sup>333</sup>Und wie gesagt, ist fraglich, ob man sich dafür im Paradies noch interessieren kann oder wird.

die Melodien „übergestülpt“ worden ist. An Argumentationskraft erscheint auch dieser Grund äquivalent mit dem vorher angesprochenen, daß es ja Melodien gibt, die gegenüber der tonalen Einordnung sperrig sind oder dazu querstehen (um einmal dahlhausierenden Stil anzuwenden). Es wäre ein Wunder, wenn es anders gewesen wäre: Die fränkischen *magistri cantus* wenden sekundär eine Theorie auf die Praxis an, das bedeutet übrigens der gesamte Rationalisierungsvorgang.

Pfisterer konzidiert damit ja deutlich, daß das, was er als Oktoechos bezeichnet, nicht ursprünglich sein kann, also sekundär auf ein wie auch immer vorher anders, wenn überhaupt so systematisch ausschließend<sup>334</sup> klassifiziertes Repertoire angewandt wurde. Andererseits darf man ja als gesichert voraussetzen, daß die Fränkischen *cantores* ein ganzes Repertoire übernommen haben; daß sie dies in einer solchen Weise umkomponiert hätten, wie dies notwendig gewesen wäre, um eine auch nur annähernde Gleichverteilung der Tonarten auf die Gattungsrepräsentanten zu erreichen, hat wohl noch niemand überhaupt nur für denkbar gehalten — es wäre ja seltsam und mit den Quellenaussagen in Widerspruch, wenn man eine homogen durch ein Achttonartensystem geregeltes Repertoire auffinden würde: Die Tonalisierung ist ein Versuch der Klassifizierung von gegebenen Melodien; natürlich könnte man Pfisterer auch entgegenhalten, daß es ja Ansätze dazu gibt: Der Unterschied des genannten Grad. *Posuisti* in der Gregorianischen Melodie zur typischen der altrömischen Fassung z. B. könnte ja auch dadurch erklärt werden, daß der Komponist sich gesagt hat: *Jetzt reichs mir mit Gradualien des 2. Tons, machen wir doch mal eines des 1. Modus*; so den Entstehungsvorgang zu rekonstruieren wird wohl niemandem einfallen, obwohl man natürlich keinen Gegenbeweis antreten kann. Daß man jedoch nicht weiß, ob und inwieweit bereits schon die „intuitive“ Durchsetzung eines/des acht Tonarten„dogmas“ Veränderungen der genannten Art — Greg beginnt sehr häufig, anders als AR, mit echtem Initium auf oder „um“ die Tonika — dürfte klar sein. Damit aber ist die einfache Voraussetzung, daß das heute überlieferte Greg die Urfassung sein müsse, aus der, ausgerechnet, AR offenbar als Weiterentwicklung auf dem Weg zum Guten und Schönen in der liturgischen Musik, entstanden sei, ein unbeweisbares Vorurteil vielleicht mit dem Vorzug, aufzufallen.

Das Beispiel kann aber erläutern, was die Argumentation von Pfisterer eigentlich erfordern würde: Eine Neukomposition mindestens der Hälfte des Repertoires oder so massive Eingriffe, daß die Melodien nicht mehr erkennbar wären. Wenn dies mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht erfolgt ist<sup>335</sup>, dann ist daraus nur zu schließen, daß hier ein Repertoire

<sup>334</sup>Daß hier ein „Dogma“ mit Totalanspruch, eine Allaussage, seit Hucbald, vorliegt, ist mit größter Wahrscheinlichkeit essentieller Begleitumstand und Motivierung der Durchsetzung von acht und nur acht Tonarten, offenbar gegen die Wirklichkeit — in welchem Ausmaße, das ist nicht mehr rekonstruierbar; ein völlig neuer Gesang, etwa mit einer Gleichverteilung von Tonartenvertretern, jedenfalls ist so nicht geschaffen worden; das hätte auch keinen Sinn gehabt,

<sup>335</sup>Bei dem Modell von Pfisterer, daß die Gregorianische Fassung generell die ursprüngliche ist, kann auch das nicht ausgeschlossen werden, denn dann ist jeder Rekurs auf die ursprüngliche Römische nicht mehr faßbar, wenn man also AR nicht einmal mehr heuristisch hinsichtlich des

übernommen wurde, auf das sekundär und ohne zu große, aber nicht notwendig ohne jede Gewalt ein neues Ordnungssystem angewandt wurde — daß dabei aber keinerlei Adaptionsmanipulationen geschehen sein sollten, ist eine konkret unbewiesene und unbeweisbare Behauptung, schon angesichts der geradezu topischen Klagen der Theoretiker, wie z. B. Hermanns des Lahmen: Woher z. B. wollte man denn so genau wissen, daß nicht das Prinzip des Endens jeder tonal ordentlichen Melodie auf der Tonika — hier übrigens liegt ein Grundstein der modernen harmonischen Tonalität — an den Melodien durchgesetzt wurde? Es fällt doch immerhin auf, daß gerade die Kadenzbildungen und die initialen Wendungen besonders große Unterschiede der beiden Versionen aufweisen können.

Tonal systematisch auf nur vier Tönen (modulo *affinales*) enden, das tun die Melodien in AR auch — die sind aber so spät aufgezeichnet, was für alle anderen Repertoires auch gilt, so daß sie hier gerade nicht (mehr) als Zeugnis dienen könnten. Das *finalis*-Prinzip war leicht zu verstehen, und mit der Übernahme der Linienschrift war sicher mehr verbunden als nur die Fähigkeit zum Schreiben von Noten. Insofern können auch die anderen nicht Gregorianischen und nicht altrömischen Überlieferungen in ihrer späten Überlieferung nicht einfach als treue Abbilder ihrer ursprünglichen Voraussetzungen angesehen werden. Ein solches Prinzip durchzuführen hätte einmal nicht notwendig als Veränderung einer übernommenen, sehr bald ja mit dem Sigel der Autorität des hl. Gregor versehen<sup>336</sup>, Fassung verstanden werden müssen, hätte aber auch keine sehr bedeutenden, wohl aber bemerkbare Umformung der Melodie bedeuten können; dies wird nicht behauptet, es wird nur auf die Vagheit und letztlich methodische Unbrauchbarkeit aller solcher Spekulationen hingewiesen.

Man darf in diesem Zusammenhang einer Frage nach möglichen Veränderungen der Melodieüberlieferung vielleicht auch darauf hinweisen, was Oddo z. B. zu den Distinktionsschlüssen sagt, daß nämlich, zitiert nach der von Jacobsthal emendierten Fassung, der auch die notwendige Interpretation der Aussagen dieser Stelle gibt (und mit der Verände-

---

ja deutlich unterschiedenen Stils als näher an der ursprünglichen Version ansetzen darf — woher will man dann beweisen, daß die Franken wirklich ordentlich und auch noch sklavisch (trotz ihrer „üblen“ Eigenschaften und Unfähigkeiten, zu denen der Leichtsinn gegenüber dem Empfangenen ja auch noch gehören soll, so jedenfalls der invektive Diakon) die Römische Version übernommen haben und nicht, wie Levys neueste These postuliert, scheinbar dem Kaiser zuliebe eine Rezeption aus Rom nur vorgetäuscht, in Wirklichkeit aber ruhig ihren alten, Gallikanischen Stiefel weiter geschoben, d. h. ihrem Leichtsinn unmusikalischer Art keinen Zwang angelegt hätten. Man kann schließlich alles behaupten, wie dann aber konkret die Melodien von AR aus Greg ableitbar wären, wenn man den angeblich rezipierenden oder weiterentwickelnden römischen *cantores* nicht jedes musikalisch ästhetische Gefühl bzw. eine eigene autonome Stiltradition absprechen will, müßten die Vertreter so drolliger Thesen konkret, d. h. an jeder einzelnen Melodie nachweisen; da herrscht aber, verständlicherweise, weil das Arbeit macht, ziemliche Leere.

<sup>336</sup>Vielleicht war auch das eine Leistung der Fränkischen Überlieferung, übernommen vom Diakon Johannes Hymonides, *Gregorius presul* ist jedenfalls keine Römische Dichtung, so hat man im Frankenreich dichten können!

rung von *expetant* durch *expectant*, *Chromatische Alteration*, S. 258 f., GS I, S. 257 b):

*Distinctiones quoque, i. e. loca, in quibus repausamus in cantu, & in quibus cantum divisimus, in eisdem vocibus debere finire in unoquoque modo, in quibus possunt incipi cantus eius modi, manifestum est. Et ubi melius & saepius incipit unusquisque modus, ibi melius & decentius suas distinctiones incipere vel finire consuevit.*

*Plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminat, debere finire magistri tradunt, ne, si in alia aliqua voce plures distinctiones, quam in ipsa fiant, in eandem quoque et cantum finire expectant et a modo in quo fuerat, mutari compellant. Ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currant.*

Bei Oddo ist diese Forderung vor allem auf rationaler Basis zu verstehen, auf dem Fundament der endültigen, rationalen *finalis*-Ordnung; dies mag auch zutreffen hinsichtlich der Erwähnung von *magistri*.

Wer aber kann mit Sicherheit beweisen, daß entsprechende, d. h. in der für „vorrationalen“ Tonalitätsdenken charakteristischen Weise, gültige Kriterien nicht auch gegolten haben können, und sei es nur, in einer sorgfältigen Planung der Distinktionstöne, vielleicht nach einer intervallischen Art von Kontextbedingung. Wer wollte wissen, wenn er nicht vorher alles weiß, daß die nicht ganz seltenen Unterschiede hinsichtlich der Schlußtöne von Distinktionen zwischen AR und Greg nicht Folgen von Überarbeitungen in Greg gewesen sein dürfen — letztlich müßige Fragen, die aber solche Spekulationen begleiten müssen<sup>337</sup>. Offenbar kann Oddo sich die nach solcher Vorstellung notwendigen Veränderungen auch in dem Sinne einer Veränderung der *finales* denken. Auch hier liegt eine zumindest zu beachtende Möglichkeit von redaktionellen Eingriffen, natürlich hier nur in rationaler Darstellung, die nicht von vornherein als unmöglich auszuschließen sind — schließlich ist kaum von der Hand zu weisen, daß nicht nur initiale und finale Wendungen sozusagen absolut, sondern auch in der Binnenform der Gregorianischen Melodien besondere Merkmale aufweisen, die auf stilistische, grundsätzliche Unterschiede zu AR weisen könnten.

Solche Möglichkeiten werden hier nicht zum Zweck der Behauptung einer durchgehenden Veränderung von Melodien durch solche Faktoren, gar noch zur Erklärung aller Unterschiede zwischen AR und Greg, angeführt, sondern nur, um aufzuweisen, daß zwischen den von Pfisterer (und seinen Doktorvätern) offenbar für „notwendig“ gehaltenen massiven Veränderungen an den Melodien und möglichen wirklichen sekundären Eingriffen in Greg bei der Annahme einer Möglichkeit von redaktionellen Eingriffen in Verbindung mit der Tonalisierung ein methodisch zu beachtender Unterschied besteht: Daß die Fränki-

<sup>337</sup>Und wer wollte wissen, daß nicht auch AR einer solchen „(Af-)Finalisierung“ ausgesetzt gewesen sein könnte, sekundär. Es gibt ausreichend Ansätze, weiter zu spekulieren — natürlich gibt es „atonale“ Distinktionsschlüsse in hinreichender Anzahl, vielleicht hat es aber in der Urfassung viel mehr davon gegeben. Sinnlos, weiter darüber zu deliberieren.

schen *cantores* darum bemüht waren, die Melodien korrekt zu übernehmen und weiterzugeben, kann überhaupt nicht bezweifelt werden — immerhin waren es doch Fränkische Fachkräfte, die die Tonare, die Neumenschrift und schließlich die Rationalisierung erfunden bzw. durchgeführt haben. „Die“ Franken allein haben die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß man heute darüber diskutieren kann, ob die Melodien von allen diesen Erfindungen unberührt geblieben sein müssen; sie haben damit die Möglichkeit geschaffen, einer Tradition wie der von Gregor als „Melodienkomponist“ eine, wenn auch fiktive, so doch rationale Grundlage zu geben, sie haben erst die Wirklichkeit der entsprechenden Autorität geschaffen; nicht Rom.

Man kann auch einmal zu verstehen suchen, Regino wirklich sagt — daß Pfisterer auch die Natur der Kategorie *tonus* nicht verstanden hat, ist noch zu belegen —, wenn er von den *nothae, i. e. degeneres, et non legitimae* Melodien spricht, ed. Bernhard, S. 40, 2: Erwähnt werden sie, weil der *peritus cantor* wissen muß, *quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscitur*. Natürlich dürfte der übergeordnete Grund die richtige, tonal richtige, Koppelung von Antiphon und Psalmton<sup>338</sup> zu leisten, gewesen sein. So jedoch wird es nicht formuliert, es heißt: In gewissen — also nicht allen, nicht einmal vielen — Antiphonen läßt sich nicht jede Harmonie der (jeweiligen) *toni* leicht erkennen: *Non omnis harmonia tonorum* wird man allerdings wohl am besten mit *Nicht in jedem Fall läßt sich ...* Da gibt es gewisse *nothae antiphonae*, die anders anfangen, als sie sich in der Mitte darstellen, und dann auch noch anders enden, also sozusagen drei Tonarten beinhalten (wobei natürlich modulo des Systemzwangs des Dreierschematismus zu interpretieren ist!). Qualifiziert wird dies als *dissonantia et am-*

<sup>338</sup>Die *Commemoratio brevis* spricht allgemein von *toni* und folgt damit nicht der Terminologie der *Musica Enchiridis*, wenn sie auch konsequent ist — und eine „Verwechslung“ mit *Ganzton* ist zu dieser Zeit ausgeschlossen (ed. Schmid, S. 158, 33): *Secundum horum octo tonorum proprietates singulis suis modulationibus ad responsoria nostrates utuntur, suis item ad maiores antiphonas, quae scilicet in introitu ad missas canuntur sive in fine celebrationis ad communionem*. Nach der Rationalisierungsleistung der *Musica Enchiridis* ist es trivial, daß der Begriff *tonus* abstrakt gebraucht wird, daß also die *singulae suae modulationes*, die jeweiligen Psalmodien gesondert und einheitlich festgestellt bzw. aufgerufen werden: Die betreffenden Gattungen haben jeweils ihre betreffenden Psalmodien. Die, der Kürze der Darstellung für notwendig gehaltene Beschränkung läßt dann von *modi* sprechen, anschließend: *Porro, illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulamus, in hoc opusculo habeo utcumque edicere reliquis prioribus ob prolixitatem vitatis*. ..., was man bedauern möchte. Den Tonarten sind Psalmodien „unterworfen“, diese wieder manifestieren sich in oder als *modi*.

Diese auf rationaler Basis des melischen Denkens formulierte Terminologie kann natürlich nicht für die Frühzeit herangezogen werden, also zur Lösung der Frage, ob *tonus* ursprünglich eine Bezeichnung eben für *toni psalmorum* gewesen sein könnte, woraus dann die von der Konvention und nicht mehr leicht oder wohl nicht mehr rekonstruierbar abstrakten Kriterien zugeordneten Antiphonen ihren „Ton“ bekamen, ein erster Ansatz zu einer Abstraktionsleistung, d. h. „Zusammenfassung“ verschiedener Melodien unter einer Psalmodie.

*biguitas*. Daß ihnen übrigens eine tonale Bestimmung nicht zu teil würde, daß sie daher einfach nicht einzuordnen seien, sagt Regino übrigens nicht. Es geht darum, wie es sich für ein autoritatives Erbe auch gehört, um die Bewältigung von Problemen, genau das bedeutet ja auch die totale Tonalisierung.

Von Bedeutung ist aber, daß Regino für intuitiv klare, wenn eben auch nicht rationale Kriterien besessen haben muß, die den gesamten Verlauf einer Melodie zumindest als Postulat tonal eindeutig erkennen läßt. Weil ihm noch die rationalen Mittel seiner westlichen Kollegen fehlen, kann er diese Kriterien nicht anders als durch Verweis auf Beispiele ausdrücken. Dabei fällt auf, daß viele der *nothae* zwischen Authentischem und Plagalem Ton wechseln; man würde daraus gerne erfahren, was denn eigentlich diese Kriterien sind, die ja die Melodiegestalt, bestimmte Bewegungsarten, vielleicht auch Formeln, intervallische oder ambitusmäßige Kontextbildungen o. ä. sind. Formuliert wird abstrakt und nicht durch Verweis auf typische Wendungen; die Tonarten haben als Begriffe Merkmale in oder an sich, die für Melodien jeder Form erkennbar sind; es gibt aber auch Mischungen — daß diese nicht schon in bestimmter Weise auf den dann gemeinten *tonus* hin (partiell um)geformt gewesen seien, ist kaum entscheidbar; hier wäre sicher eine Untersuchung aller Beispiele notwendig, auch derer, die im Tonar noch hinzukommen (einen ersten, sehr skizzenhaften Ansatz zu einer solchen Arbeit findet man in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, verbunden mit Parallelisierungen von Greg und AR).

Man findet z. B. im Int. *Benedicta sit*, 8. Ton, die Anfangsfolge *GchcaGF G*, was eine Variante der Initialformel des 8. Tons ist, wie man sie u. a. im Int. *Dilexisti* finden kann<sup>339</sup>

339

AR

Greg

Di- le- xi- sti iu-sti- ti- am

AR

Greg

et o- di- sti in- i- qui- ta- tem

Die Parallelität der beiden Fassungen ist auffällig. Noch auffälliger sind deshalb die Unterschiede, z. B. die Kadenz in Greg auf *G*, die — (wegen *B*) transponierte — Tonika auf *iniquitatem*: Insgesamt kadenziert Greg damit auf *c*, zu Anfang, dann *G*, *F*, *F*, *F* und *G* dann wieder als

also die Tonfolge *FGahc*, im Int. *Deus in adiutorium* aber die Wendung *cfddcdbcdf*, also die Folge *bcdf*, ein Ton fehlt also. Der Unterschied ist sowohl von der Lage als auch von der Intervallik nicht vergleichbar; daß Regino allein den Umstand, daß *Benedicta sit* mit einem *torculus resupinus* (nach zwei Silben vor Akzent) mit anfänglichem Quartsprung beginnt, *Deus* aber mit einem *torculus*, auch mit Quartsprung zu Anfang, als Grund einer Zuordnung des Anfangs von *Deus* zum 8. gegenüber dem eindeutig dem 7. Ton zuzuordnenden Schluß herangezogen haben könnte, fällt nicht gerade leicht — ist doch hinsichtlich des Gesamtambitus der Anfang eindeutig viel zu hoch für einen plagalen Ton; und daß die plagalen Töne tiefer liegen, ist sehr alte Tradition. Was auffällt, ist allerdings, daß der erste Teil der Melodie mit *b-molle*, der zweite mit *b-durum* notiert ist; sollte dies etwa ein Grund für die Probleme sein? Dann würde sich aber ergeben müssen, daß auch Regino irgendwie intuitiv intervallische Relationen zu strukturell wichtigen Tönen als Merkmal anwenden kann, mehr als skalisch „absolute“ Tonhöhen. Ganz undenkbar ist dies nicht, weil Regino ja noch nicht auf eine Skala projiziert.

Diese Frage ist hier aber gar nicht zu beantworten, da gibt es Ansätze; allein dieses Beispiel zeigt aber schon klar genug, daß der Begriff *tonus* auch bei Regino nicht einfach als Regel zur Kombination von antiphonischen Komplexformen anzusehen ist<sup>340</sup>, sondern

---

Hauptschluß. AR kadenziert *d, a, G, E, G*, wobei die in Greg sehr deutliche Kadenz auf *propterea unxit te Deus*, mit klarem neuen Initium auf dem anschließenden *Deus tuus*, in AR fehlt. Hinzu kommt, daß AR den Höchstton *e* einmal erreicht, den Greg vermeidet, vielleicht doch nicht ganz zufällig. Greg kennt auch keinen Abstieg bis zum Ton *e*. Daß diese Unterschiede unbeachtlich seien, kann man in Hinblick auf die auch sonst vorausgeplante „tonale“ Disposition nur dann behaupten wollen, wenn man die Melodien nicht kennt und ein Vorurteil pflegt. Parallel verlaufen die Melodien auch hinsichtlich der Planung des Ambitus: Die höchste Lage erscheint zu Anfang, also bis *odisti*.

Rein ästhetisch gesehen kann man kaum einen wesentlichen Unterschied bestimmen: Einzig der Anfang in Greg, eine geläufige Initialformel, ist auffällig durch Terz- und „ausgleichenden“ Quartsprung jeweils gegenläufig auf *Dilexisti*. Daß der folgende Aufstieg in AR mit sozusagen zweimaligem „Anlauf“, *FG Ga cdc*, oder die diatonische Einleitung von Greg, *GF G Gahccd*, die jeweils auffälligere Wirkung haben könnte, ist nicht zu sagen. Greg macht dann den Übergang zwischen Hochlage und abschließender Tieflage auf *iniquitatem* deutlicher durch *tristrophā* vor Quartsprung nach unten, aber auch durch „Verzicht“ auf den ornamentalen Höchstton dieses Abschnitts in AR, *h*. Auch diese Unterschiede sind nicht einfach unter *ornamentale Varianten* zu klassifizieren. Für eine Entscheidung über eine eventuelle Relation der Fassungen kann daher nur die angesprochene „tonale“ Gesamtgliederung angeführt werden — und da ist Greg „regelmäßiger“. Wer wollte wissen, daß Greg hier nicht von, noch intuitiven, tonartlichen Kriterien bestimmt eine AR näherstehende Fassung so redigiert hat?

Den Verlauf beider Fassungen des Int. *Deus in adiutorium* findet man in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 764 f.

<sup>340</sup>Regino formuliert in seinem Tonar, ed. *CS* II, S. 68 b: *Illud autem omnis cantor scire debet, quod in omni tono principium est, similiter antiphone et communionis. Igitur, quia antiphonas,*

strukturelle, in der Art der Melodie begründete Merkmale aufweisen dürfte, vor allem aber durch formelhaft gestaltmäßige Faktoren bestimmt ist, was gerade bei den Introitus aber auch gewisse abstrakte Klassenbildung bedingt. Regino verändert offenbar nicht, daß das andere aber nicht getan haben sollen, ist kaum zu behaupten, denn die Emendierungen sind ja klar belegbar.

Und daß Regino hier einen griechischen Terminus verwendet, den er natürlich übersetzt erklären muß, nämlich *νόθος*, also *unehelich*, *unecht*, dürfte darauf verweisen, daß hier ein gräzischer Fachterminus geschaffen werden soll, der genau das gemeinte Problem erfaßt, auch wenn heute eine klare Zuordnung schwer oder unmöglich ist — dann müssen allerdings auch die Schöpfer dieser vielleicht schon vor Regino anzusetzenden Terminologie bereits Kriterien gehabt haben, die die tonale Bestimmung von Melodien irgendwie strukturell begründet hat. Daß sie nicht einfach ändern — und wenn hier der heute vorliegende Anfang geändert ist<sup>341</sup>? —, das ergibt sich aus dem Respekt vor der Autorität und

---

*introitus et communionis propriis tonis conjunximus, opportunum videtur, ut responsoria per eosdem tonos discernamus.* Irgendetwas ist zu Anfang falsch, gemeint ist wohl, daß der *tonus* jeweils im Anfang der Antiphon „sitzt“. Die Formulierung ... *propriis tonis conjunximus* ... könnte nun als Hinweis falsch verstanden werden, daß hiermit die Paarung von Antiphon und Psalmodieton gemeint sei, die dann auf die Responsorien zu übertragen sei. Das ist schon deshalb nicht der Fall, weil ... *nonnulli introitus ab uno incipiunt tono, sed alio finiuntur* ..., ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, S. 41, 20 trivialerweise nicht so verstanden werden kann; zu beachten ist auch, daß Regino von *per eosdem tonos discernere* spricht — daß die Psalmodieformeln der Responsoria prolixa anders sind als die der Meßpsalmodie, ist ebenfalls trivial. Hinzu kommt, daß Regino gerade die Psalmodieformeln im Tonar nicht anführt, sondern als „Oberbegriff“ die Echemata, als Unterabteilungen aber die Differenzen, wie es der Sachlage entspricht, der Sachlage, die Aurelian mit der 9. Muse repräsentiert. Wenn also auch der noch „vorrational“ Autor Regino schon einen abstrakten Tonartbegriff kennt, wird klar, was die Formulierung des „Dogmas“ nur im Frankenreich eben schon „vorrational“ bedeutet hat.

<sup>341</sup>AR beginnt mit *G* in einer vergleichbaren melismatischen Figur; merkwürdig, wenn man annimmt, daß AR direkt von Greg abstammen soll? Sicher ist natürlich, daß die Übernahme der ja wohl im Norden entwickelten Neumen- und vor allem dann Liniennotation zur Notierung auch der altrömischen Melodien zwangsläufig auch eine ansatzweise Übernahme der zugrunde liegenden theoretischen Begründungen bedingt haben dürfte; also vielleicht auch Eingriffe in die tonale Einbettung der Melodien; solche Einflüsse scheint Pfisterer von vornherein für nicht beachtenswert zu halten, denn er sieht das Problem nicht. Daß man solche Einflüsse von Greg auf AR für notwendig erachten muß, ergibt sich z. B. schon daraus, daß die Notation von AR darauf hinweisen würde, daß es auch nur ausgemerzte Chromatik nicht gegeben haben kann. Wenn aber die Zeugnisse und auch die Gestalt des Gregorianischen Chorals eindeutige Zeugnisse solcher Chromatik zu erkennen gibt, dann muß in AR, in der heute greifbaren Fassung ja wohl ein entsprechender Ausmerzungsprozeß stattgefunden haben. Ein grundsätzlicher Verzicht auf Kenntnisnahme des Auftretens von *b/h* in jeweils einer Melodie ist angesichts der Bedeutung dieser Töne für die Feststellung eventueller Emendation nicht gerade sinnvoll, insbesondere wenn

der, auch bei Amalar zu beobachtenden wissenschaftlichen Einstellung, nach vorliegenden Mustern zu suchen und dann zu vergleichen, also nicht einfach freihändig zu verändern: Die Anwendung der Tonalisierung geschieht eben als Anwendung, als Versuch der Klassifizierung unter Beachtung einer gegebenen Gestalt; daß dann überhaupt nichts geändert worden sein könnte, das wäre eben erst zu beweisen, ist aber ersichtlich unmöglich.

Damit aber kann man zu einem weiteren Argument von Pfisterer kommen, ib., S. 191, *die Funktion des Oktoechos bei seiner Anwendung auf das gregorianische Repertoire liegt zunächst in der Regelung der Zuordnung von Antiphon und Psalmton*. Schön wäre es, hatte sich auch Verf. gedacht, nur es geht leider nicht so einfach: Die Tonarten werden in den fränkischen Textzeugnissen (!) von Anfang an als übergeordnete Klassen verstanden — eine solche „Erklärung“ ist schon des „Dogmas“ der Achtzahl wegen nicht möglich, denn noch die *Commemoratio brevis* kennt den Brauch von mehr als acht Psalmmodien, worauf Verf. an anderer Stelle eingegangen ist. Dies wird zudem nicht nur aus den bereits zitierten Stellen aus Aurelians Text und Reginos Ausdruckweise erkennbar, sondern schon durch die Art, mit der die *toni* repräsentiert worden sind, durch die Echemata. Daß diese nicht als Kombinationsregeln für antiphonische Komplexformen gedient haben können, mußte wohl jedem *cantor* bewußt sein: Es handelt sich um Melodien, die eine Tonart als Struktur oder sonst etwas, als Melodiekategorie regelrecht „körperlich“ repräsentiert hat — genau wie dies im byzantinischen Vorbild der Fall war, es gibt keine Sonderμαρτύρια bzw. (so abgekürzte) ἐνηχήματα, wie es besondere Differenzen und Psalmmodien gibt: Diese Abstraktheit scheint es gewesen zu sein, die, neben der — für die Zeit so erscheinenden — Zurückführbarkeit auf antike Gegebenheit<sup>342</sup> die fränkischen *magistri cantilenae* regelrecht fasziniert haben muß.

Wie Reginos Formulierungen ebenfalls klar zeigen<sup>343</sup>, ist die Koppelung von Anti-

---

damit die Frage unterdrückt wird, wie denn eigentlich in Benevent mit solchen Chromatismen bzw. Emendationen umgegangen wurde, bzw. ob damit überhaupt „umgegangen“ wurde.

<sup>342</sup>Deshalb dürfte sogar die Vorstellung eines „Dogmas“ von acht und nur acht Tonarten eine wertungsgeschichtliche Bedeutung haben: Eine als antik verstandene Ordnung wird auf den liturgischen Gesang übertragen. Die byzantinische Theorie und Praxis ist also nicht etwa ganz ohne Abstraktionsleistung, sie hat „nur“ nicht die Notwendigkeit gesehen, zwischen Halb- und Ganzton zu unterscheiden, das war durch gestaltmäßiges Gedächtnis offenbar überflüssig; die westlichen *cantores* haben das aber offensichtlich nicht einfach vermocht, sie mußten nach Gründen für eine derartige rigorose Klassifizierung in acht Klassen suchen, die man in den *finales* aufgrund wesentlich der antiken, rationalen Vorgabe des diatonischen Tonsystems (natürlich nicht der Tonartenordnung und des Tonartenbegriffs) gefunden hat — ist eigentlich die Einmaligkeit des Rationalisierungsvorgangs wirklich so schwer zu verstehen?

<sup>343</sup>Und die von Pfisterer bei Aurelian bemängelte Unklarheit betrifft die Ausführungen von Regino natürlich auch — bedenkt man, was Pfisterer nicht einfällt, daß die Rationalisierung der Melik, für die Zeit nach Guido fast triviale Gegebenheit, eine gewisse Zeit beansprucht hat, die „vorrationalen“ Theoretiker also mit dem gleichen Problem der Möglichkeit denken mußten wie die adiastematische Notation, so ergibt sich die Notwendigkeit, nicht naiv moderne Möglichkeit

phon und Psalmformel ja auch nicht etwas, das abgehoben von Melodiestructuren *per ordre de mufti*, vielleicht Karls d. Gr.?, oder nur durch gegebene Tradition vorgegeben wird, sondern offensichtlich strukturelle Gründe hatte. Wenn es sich nur um Regeln der Kombination gehandelt hätte, ja dann hätte Pfisterers Einwand sicher Gewicht: Wer könnte aus solchen Regeln, Konventionen der Zuordnung der Antiphon X zur Psalmodie A Melodieveränderungen ableiten; man könnte dann auch fragen: Und wie könnte aus einem solchen Regelwerk eigentlich die Kategorie *Tonart* als abstrakte Ordnungsgröße der Musik entstehen — um zu sehen, daß hier auch historisch schon etwas mehr vorgelegen haben muß.

Dies mögen ein paar Beispiele belegen, obwohl auch dazu genügend, und vor allem die Quellen beachtende Literatur vorliegt. Schon der vielleicht früheste, greifbare, hinsichtlich seiner „Vorrationalität“ geradezu exemplarische Text zur Musik im westlichen Mittelalter, der in gewisser Überlieferung Alcuin zugeschriebene Text, zu dem es auch eine neuere Interpretation gibt, die aber nicht näher erwähnt werden muß<sup>344</sup> schreibt ge-

---

einfach vorauszusetzen: Im Sinne einer rationalen Skala konnten die betreffenden Theoretiker nicht formulieren, weil sie so noch nicht denken konnten.

<sup>344</sup>**Alkuins Musikschrift** Weil in dem betreffenden Beitrag zum Inhalt überhaupt nichts gesagt wird, obwohl allein schon die Vermengung verschiedener, inkompatibler Bedeutungen des Wortes *tonus* in der Literatur, inhaltlich, ausgiebig behandelt worden ist — daß der Autor keinerlei rationales Wissen um etwas wie *Tonart*, Einzelton und Ganztonintervall gehabt haben kann, ergibt sich aus dem von Möller, weil es sich um inhaltliche Dinge handelt, nicht beachteten Bezug auf *Leim* und die Atomtradition. Natürlich, wie kann Möller so etwas wissen, wenn in der Literatur darüber ausführlich gehandelt wurde. Nur hätte er für seine rein formalistische „Argumentation“ soweil beachten sollen, daß dieser *Leim* eine nicht uninteressante Parallele besitzt, in der Grammatik! Aber Möller führt ja auch den Vergleich des Peripatetikers Adrast, ausgerechnet, so mal eben auf Plato zurück: Man weiß nicht, wie man derartige Ignoranz lang erkundeter Sachverhalte einordnen soll, wohl wie das unten zitierten Motto der Trolle in *Peer Gynt* (ein Stück eines norwegischen Autors recht negativer Weltanschauung).

Daß es Schwierigkeiten macht, eine derart vorrationale Kompilation von Bedeutungen des Wortes *tonus*, einschließlich der von sprachlich grammatischen Akzentzeichen, Alcuin zuzuschreiben, interessiert Möller natürlich nicht, nur liegt da ja wohl das eigentlich Interessante. Zu beachten wäre übrigens auch, daß die Verbindung von *artes liberales* mit christlichem, monastischem Leben ja nicht erst durch Hraban, sondern bekanntlich durch Cassiodor autoritativ hergestellt worden ist.

Daß der Autor der Alcuin zugeschriebenen Kurzschrift — ein Vergleich mit seiner Grammatik ist von vornherein ausgeschlossen, wenn auch vielleicht nicht für Möllers Art des musikhistorischen Wissens — rationales musiktheoretisches Wissen gehabt haben könnte, z. B. daß er irgendeine adäquate — im Hinblick auf die antiken Vorgaben — Vorstellung auch nur vom skalisch definierten Einzelton gehabt haben könnte, ist ausgeschlossen, eine derartige Parataxe von unvereinbaren Bedeutungen wäre mit einem solchen Wissen unmöglich zu verbinden. Hinsichtlich der Verweise auf Nachrichten über Alcuin, daß er nämlich auch innerhalb einer Serie von Schriften eine *musica*

radezu exemplarisch, daß die acht Tonarten die Grundlage jeder Musik darstellen. Dies beweist klar, daß das Konzept von Anfang an mehr war als nur die Fixierung von Regeln zur Paarung von Antiphon und jeweiliger Psalmodieformel — hier zitiert nach Aurelians Version dieses auch einzeln überlieferten Textes, ed. Gushee, S. 78, 1:

*Diximus etiam octo tonis consistere in musicam per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur. Est autem tonus minima pars musicae, regula tamen; sicut minima pars grammaticae littera, minima pars arithmeticae unitas. Et quomodo litteris oratio, unitatibus catervus multiplicatus numerorum consurgit et regitur, eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderatur.*

*Diffinitur autem ita: Tonus est totius constitutionis armonice differentia ... Nomina autem eorum apud nos usitata ex auctoritate atque ordine sumpsere principia. Nam quod quattuor eorum autentici vocantur ...*

Auf die, von rationaler Theorie her absurde Aufzählung der mit dem Wort *tonus* irgendwo in der antiken Tradition verbundenen Bedeutungen wurde bereits ausführlich eingegangen, in einem Text, der für Musikwissenschaft offensichtlich zu schwierige Fragen behandelt hat, nämlich die der Rationalisierung zugrunde liegenden musikhistorischen Entwicklungsfaktoren, es geht also um Rationalität, die ist „schwer“; zitiert wird Mar-

---

geschrieben hätte, H. Möller, *Zur Frage der musikgeschichtlichen Bedeutung der „academia“ am Hofe Karls des Großen: Die Musica Albini*, in *Akademie und Musik: Erscheinungsweise und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: ... Festschr. f. W. Braun ...*, ed. W. Frobenius, Saarbrücken 1993, S. 273 f., wäre ja auch zu bedenken, daß Augustin *De musica* geschrieben hat. Ist sich Möller so sicher, daß das gleiche Objekt unter gleichem Titel nicht auch von Alkuin behandelt worden sein kann? Jedenfalls inhaltlich handelt es sich bei der angesprochenen Schrift um einen geradezu exemplarisch vorrationalen Text, nicht über die „theoretischen“ Bemerkungen der ersten Tonare hinausgehend, der, immerhin, einen ersten Versuch der Stiftung einer Art Verbindung zwischen der Praxis der Klassifikation nach acht Tonarten — was auch immer die in der Zeit waren — und Musiktheorie darstellt, aber eben auf Grundlage von Nichtwissen Letzterer; die „Methode“ ist die der parataktischen „Etymologie“.

Wenn man übrigens über die Bildung am Hofe sprechen will, sollte man einen gewissen Sulpicius nicht übersehen, der in einem schönen Gedicht aus der Zeit Karls d. Gr. vorkommt und gewisse Aufgaben hat — und wer den Stil lateinischer Texte vor und zur Zeit Karls d. Gr. betrachtet, die dann erreichte Virtuosität im Dichten, sollte nicht gleich den Begriff der *Karolingischen Renaissance* als inadäquat o. ä. qualifizieren; schon die Namensgebungen der „Teilnehmer“ dürften zur Selbsteinschätzung gewisse Auskünfte geben. Die Musik ist nicht ganz so einfach zu verstehen wie die Grammatik. Hinsichtlich der Datierung muß auch gefragt werden, wie alt die Ausrichtung am „Dogma“ von acht Tonarten wirklich war, und ob sich Alkuin um derartige Dinge hätte kümmern können — für den späteren Helisachar jedenfalls sind die *magistri cantus* noch deutlich „extraliterarisch“, hinsichtlich ihrer eigentlichen Arbeit nur beiläufig zu erwähnen; eine verfügbare Musiktheorie hätte ein solches Vorgehen nicht mehr erlaubt: Helisachar weiß eindeutig noch nichts von einer „wissenschaftsfähigen“, auf den Choral angewandten *ars musica*.

tianus Capella und Cassiodor in einer Aneinanderreihung, die sich ausschließlich durch Nichtverstehen der jeweiligen rationalen Bedeutung des Wortes erklären läßt. Im Grunde liegt etwas Ähnliches vor wie bei dem angesprochenen Ansatz der Theorie von Aurelian: Der Verfasser versucht durch ihm noch völlig unverständliche Zitierung antiker Definitionen des Wortes, also in Reihung der inhaltlich unvereinbaren, nur durch die Gleichheit des Wortes *tonus* „verbundenen“ antiken Aussagen irgendwie eine Begründung des neuen Begriffes der Tonart zu geben — wobei das Wort *Tonart* hier natürlich nicht im Sinne der späteren rationalen *finalis*-Theorie gebraucht wird!

Wichtiger als dieser Beweis der vollständigen Unfähigkeit im Umgang mit den Definitionen der antiken, rationalen Musiktheorie ist aber die Intention, die hinter einem solchen inhaltlich absurden Vorgehen steht: Die acht *toni* werden in einer Weise als Wesen der Musik gesehen, als Grundlage aller musikalischen Kunst, die von vornherein zu erkennen gibt, daß der Verfasser die Tonarten als etwas Grundsätzliches versteht, als etwas, das das Wesen der Musik ausmacht, elementar wie der Buchstabe etc. (auch die Herkunft des Wortes *glutinum* wurde in dem angesprochenen Buch des Verf. ebenso wie die Herkunft der anderen kompilierten Aussagen erklärt, so daß eigentlich kein Grund für dezidiertes Nichtwissen bei neueren Deutern erkennbar ist).

Damit aber ist auch klar, daß der Begriff der Tonart — wie er auch und ob er schon konkret durch Abstrahierungsmerkmale bestimmt war — von der Zeit als (eben irgendwie) übergeordnetes Prinzip verstanden wurde, als etwas so Grundlegendes, daß die Frage, ob ein so bewertetes Prinzip nicht auch Einwirkungen auf die Gestalt, Adaption und Redaktion der davon ja direkt betroffenen konkreten Melodien gehabt haben könnte, wenigstens wertungsmäßig nicht von vornherein als Unsinn qualifiziert werden kann: Im Gegenteil, man hat die Pflicht, nach potentiellen Auswirkungen eines derart hochgewerteten Prinzips jeder Musik in der davon betroffenen Musik zu fragen. Aus einer Benennung der Psalmodietypen als *tonus*, die als Möglichkeit schon in Rom hier nicht etwa bestritten wird, weil sie schon früher geäußert wurde, kann jedoch eine derartige „Dogmatisierung“ von acht Klassen aller Melodien aller Gattungen ersichtlich nicht abgeleitet werden, hier kommt etwas Neues hinzu, das nur durch eine Art von Neuinterpretierung bzw. sozusagen Verallgemeinerung des Begriffes *tonus* entstehen konnte, nicht aus dieser spezifischen, möglichen, Wortverwendung für Psalmodietöne.

Behaupten zu wollen, daß der Text aus Rom stamme, wäre sicher einige Arbeit notwendig, die mit absoluter Sicherheit erfolglos wäre; die Texte von Martianus Capella und Cassiodor, vielleicht ja auch von Boethius, waren sicher in Rom vorhanden — welcher Römische *cantor* aber hat sich dieser Möglichkeit je bedient, ja bedienen können oder auch nur wollen — genau dieses Verstehenwollen des Schemas von acht Melodieklassen weist darauf hin, daß die fränkischen *magistri cantus* hier eine ganz neue, für Rom und rein intuitiv überlieferte Musik gar nicht relevante oder auffallende Situation von Musik geschaffen haben müssen! Daß das Urteil über die allgemeine geistige Leistungsfähigkeit Roms in dieser Zeit, das Gregorovius formuliert hat, unzutreffend gewesen sei, müßte die Behauptung eines Römischen Ursprungs des Prinzips rational definierter und auf die

Achtzahl „dogmatisch“ beschränkter Tonarten daher erst einmal beweisen, zur Wissenschaftsleistung der fränkischen Rationalisierer des Chorals war Rom nicht fähig — was ausweislich fehlender Quellen sowie der eindeutigen Zugehörigkeit aller betreffenden, reflektierenden Texte zu Musik ins Frankenreich ebenso wie die nur dort vorhandene Fähigkeit zu solcher Reflexion und Renaissance antiken Wissens wohl nicht ganz leicht sein dürfte, jedenfalls auch von Pfisterer zur Stütze seiner Behauptung auch nicht erbracht wird, obwohl dies zur Begründung seiner Behauptungen unabdingbar wäre:

Die Fähigkeit und der Wille, das Prinzip der Tonarten offenbar sofort mit „Wissen“ aus antiker Musiktheorie greifbar zu machen, gehört nicht nach Rom; nicht „nur“ die Rationalisierung, sondern überhaupt auch die Idee einer theoretischen Begründbarkeit der Ordnung von acht Tonarten ist Leistung Fränkischer Denker, nicht Roms — man denke nur an die Unbehilflichkeit im Ausdruck von Johannes Diaconus bei seinem von Haß diktierten Versuch, die Fränkische Rezeption des Römischen Chorals herabzusetzen — und das, ohne daß der Diakon auch nur das geringste Verständnis des Wesentlichen von Musik hätte<sup>345</sup>: Schließlich dürfte auch zu seiner Zeit die Melodie des Chorals in ihrer Gestalt bestanden haben, nicht in irgendwelchen, so formulierten Ausführungsmodalitäten, die zudem noch vornehmlich topischer Natur sind.

Während die Fränkischen Quellen ebenso wie die Vita Gregors des Diakons (dem die Reichsannalen vielleicht doch nicht verfügbar waren?) deutlich erkennen lassen, daß die Gestalt der beiden Versionen verschieden ist, daß den fränkischen Autoren die Melodien als Melodiegestalten denkbar waren, kann der Diakon seine Invektive nur durch angebliche Ausführungsunfähigkeiten der Fränkischen *cantores* zu begründen versuchen; ein für die Zeit völlig rückständiges Unterfangen, das die Rückständigkeit des musikalischen Umkreises des Zeloten belegt, und natürlich den Haß auf die höhere Fränkische Kultur, mehr nicht; ein Verfahren, das auch erklärt, warum sich ein Papst Orgel, Orgelbauer und Musiktheoretiker aus der fränkischen „Provinz“ bestellen mußte — so etwas gab es im 9. Jh. genuin in Rom offensichtlich nicht (wo hätte in Rom ein Liturgiker wie Amalar Boethius zitiert? solche Liturgiewissenschaftler gab es eben nicht); auch das ist keine ganz triviale, zu vernachlässigende Tatsache.

Um die Dimension des Abstraktionsgrades des Begriffes *tonus* verstehen zu können, braucht man eigentlich nur den Schluß des bereits zitierten Abschnitts in Aurelians Werk zu lesen, ed. Gushee, S. 83, 46:

*omnis ordo tam Romane quam Grece ecclesiae in antiphonis, responsoriis, offerendis, communionibus per hos priores decucurrerit tonos.*

Natürlich erfaßt diese Klassifikation die Gesamtheit der Gattungen des Chorals, wobei man die einfache Identifikation des Römischen und des Griechischen liturgischen Gesangs nur als Merkmal der Allgültigkeit des Prinzips verstehen muß: Wirklich jede Musik — weltliche ist für Aurelian natürlich irrelevant, das wird bei Johannes Cotto anders — wird

<sup>345</sup>Daß er theologisch liturgisch in Hinblick auf Musik ebenfalls unwissend ist, wurde an anderer Stelle angesprochen: Man denke an den Topos des *krächzenden Raben*.

durch die acht Tonarten bestimmt, es handelt sich um ein so allgemeingültiges Prinzip wie das der acht Redeteile (denn daß die byzantinischen Melodien und Gattungen nicht identisch waren mit denen der lateinischen Kirche, dürfte Aurelian, der einen gesangskundigen Griechen gekannt haben muß, bzw. auf frühere Autoren zurückgreifen konnte, bewußt gewesen sein). Und daß die Gradualresponsorien nicht in jedem Fall identische Formeln oder Psalmmodien haben wie die Introitus, bedarf wohl keines speziellen Nachweises (auch die Alleluias können als Responsorien verstanden werden); selbstverständlich kann auch Aurelian Gradualia unter den Repräsentanten der einzelnen Tonarten anführen. Damit aber ist klar, daß von Anfang der Erwähnung, d. h. auch ihrer dezidierten Einführung, der acht Tonarten die Vorstellung eines allgemein gültigen, abstrakten Klassifikationsprinzips gegeben ist (auch wenn dieses bei der Rezeption der Achtzahl noch nicht klar, erst recht nicht rational, gewesen sein muß; wichtig war offensichtlich das Prinzip an sich, repräsentiert durch die musikalischen Namen der *ἐνηχήματα* und die Achtzahl).

Dieses Prinzip durchzusetzen und dann auch noch rational zu begründen — trivial waren die Klassen also nicht — haben sich die Fränkischen *magistri cantilenae* als Aufgabe gestellt, und wie die Quellen sagen, nur sie. Klar dürfte auch sein, daß die so betonte Bedeutung, die den Intonationsformeln<sup>346</sup> gegeben wird, deren praktische Nichtverwendbarkeit im westlichen Choral auch den Fränkischen Sängern kaum verborgen geblieben sein dürfte — und aus Rom dürfte dieses System einer Verkörperung der Tonarten sozusagen an sich, ja wohl auch nicht gekommen sein. Also müssen die Fränkischen *cantores* in ihrer Übernahme von Intonationsformeln, eben an sich, ohne weitere, gar liturgisch gesangliche Funktion, natürlich schon von da die Vorstellung von *Tonarten* als, wie auch immer konkretisierbar abstrakte, aber bereits mit Namen versehene Melodieklassen zunächst als Rahmen konzipiert haben; als Klassen, die sicher noch in irgendeiner Weise zu bestimmen waren, genau das tut Aurelian; wie auch schon seine Schrift zeigt, war dieses „Dogma“ gegen Einwände aber auch durchzusetzen.

Es erscheint somit klar, daß die „vorrationalen“ Frühzeit der Tonalisierung den Tonartbegriff nicht so primitiv anwendet, wie dies in Pfisterers Darstellung den Anschein bekommt, sie ist weder reduzierbar auf reine Tradition der Koppelung von Antiphon und Psalmodie — was ja auch irgendwelche strukturellen Bezüge voraussetzt —, noch auf Formeln. Es müssen Kriterien existiert haben, natürlich „vorrationaler“ Natur, denen die Potenz einer Einwirkung auf die Gestalt der Melodieüberlieferung von vornherein abzusprechen nicht gerechtfertigt erscheint; verwiesen sei hier auf die Möglichkeit eines „vorrationalen“ *finalis*-Prinzips. Damit könnte Pfisterers Argument gegen die Möglichkeit einer entsprechenden Annahme als erledigt angesehen werden. Seine diesbezüglichen Darlegungen, ib., S. 191 f., aber verweisen auch noch auf gewisse Probleme hinsichtlich einer adäquaten historischen Relation der in späterer Zeit klar erkennbaren, weil formulierten Praxis und auch des Fehlens von Emendationen bzw. Ausführungen zu Emendie-

<sup>346</sup>Ob man aus diesen Formeln etwa die Idee der *finalis*-Ordnung durch Rationalisierung ihrer intervallisch diatonischen Struktur hätte gewinnen können, läßt sich sicher kaum noch nachweisen.

rungsmethoden in vorrationaler Zeit, nämlich auf rationaler Grundlage; das dürfte trivial sein, nicht trivial aber ist die Frage, ob die oben angedeuteten Besonderheiten „tonaler“ Gesamtdisposition und „tonaler“ Initien in Greg nicht Folgen schon „vorrationaler“ Ordnungsversuche, nämlich in acht Klassen gewesen sein könnten. Verf. jedenfalls wagt auf dieser Grundlage keine selbstsicheren Aussagen darüber, wie es gewesen sein muß, nicht einmal, daß es von vornherein mit Anwendung der „byzantinischen“ Anzahl von Tonarten bereits konkrete, strukturell oder irgendwie durch Abstraktion aus Formeln und Typen intuitiv abgeleitete Kriterien gegeben hat. Aurelian ist zu einer klaren Formulierung solcher Kriterien trivialerweise nicht fähig — aus Rom hat er also keine diesbezügliche Tradition übernehmen können.

Zu beachten ist deshalb hier auch, daß sich mit der rationalen Definition der *finalis*-Lere die Situation der Formulierung von tonalen Regeln grundsätzlich verändert hat, eine Gleichsetzung der da neu entstehenden Unsicherheiten mit der früheren Situation also nicht angemessen erscheint. Hier sind historische Differenzierungen unabdingbar.

Und genau das bemerkt man auch in der Antwort, die Aurelian den nach dem Sinn der „sinnlosen“ Silben gefragten Griechen, eindeutig nicht etwa Römer übrigens, geben läßt, ed. Gushee, S. 84, 7. Zunächst wird eine an die älteren Erklärungen des reinen Jubilus erinnernde Interpretation vorgestellt, woraus dann der Gegensatz, die Charakteristik der Intonationsformeln bestimmt werden kann:

*Nostra in lingua videntur habere consimilitudinem qualem arantes sive angarias minantes exprimere solent, excepto, quod haec laetantis tantummodo sit vox nihilque aliud exprimentis; estque tonorum in se continens modulationem.*

Der Unterschied zwischen dem Jubilus der Landarbeiter — die Arbeiter im Weingarten fehlen hier — und den Intonationsformeln beruht darin, daß die Arbeiter nur ihre Freude ausdrücken, die Intonationsformeln aber die Melodie der Tonarten in sich haben — man wüßte natürlich sehr gerne, was dabei als Kriterien einer solchen Zugehörigkeit angesehen worden sein könnten, wie abstrakt solche Kriterien waren; dazu ist, trivialerweise, die Aurelian verfügbare „Sprache“ noch nicht fähig — wie soll man Melodietypen beschreiben, die nicht nur durch Gleich- oder große Ähnlichkeit als gleiche Klassenvertreter aufgerufen werden können? Die Idee, daß jeder Tonart eine bestimmte kurze Melodiegestalt nebst (auffällig merkwürdigem Namen, *litteratura* genannt) besonders typisch war, sie besonders adäquat ausdrücken konnte, besteht ersichtlich. Und auch hier sollte man doch beachten, daß man die Intonationsformeln aus Rom nicht erhalten haben kann; warum nicht? Dann hätte sich Aurelian doch wohl bei einem Römer nach dem Sinn der Silben erkundigen können, außerdem, wo im Römischen Choral sollten solche Silben eigentlich auftreten? Was sollte ein römischer *cantor* mit derartigen Silben, zudem ersichtlich nicht aus römischer Tradition, eigentlich gemacht haben — auch die fränkischen *magistri cantus* machen ja nicht gerade viel mit diesen Formeln, zur Intonation können sie nicht gebraucht werden, zum Einprägen der Melodieklassen erscheinen sie auch nicht passend; sie werden aber an sich übernommen, auch letztlich in konkreter Funktionslosigkeit, sie repräsentieren aber das noch nicht verstandene bzw. durchgesetzte Prinzip *Tonart*.

Natürlich muß dieser Sachverhalt der Meinung von Pfisterer widersprechen, weshalb er denn auch, *ib.*, S. 192, eine seiner ebenso einfachen wie forschen Erklärungen abgibt: *Es wäre auch zu überlegen, ob sich nicht manche Seltsamkeiten der Tonartüberlieferung, die die fränkischen Autoren in Erklärungsnotwendigkeiten brachte (griechische Namen, Intonationsformeln mit unverständlichen Silben) besser erklären lassen, wenn man annimmt, dass die Franken sie zunächst einfach aus Rom übernommen haben, als wenn man sie als fränkische Neuerung ansieht.* Ja, so leicht lassen sich Widersprüche zur eigenen vorgefaßten Meinung beiseite räumen, andererseits erscheinen derartig oberflächliche „Problemlösungen“ angesichts vorliegender Literatur und dem Problem selbst als wissenschaftlich unhaltbar, also wissenschaftlich unredlich, z. B. hat noch niemand behauptet, kann niemand behaupten, daß die Silben *fränkische Neuerungen* wären; daß sie aus Byzanz übernommen wurden, damit, in der Vorstellung der Zeit, von „den“ Griechen, also denen, von denen man wußte, daß ihnen ein *inventor musicae* wie Pythagoras entstammte, hat jedenfalls noch niemand bezweifelt; daß „die“ Franken aber unfähig gewesen sein müßten, selbständig etwas aus Byzanz zu übernehmen, wäre eine so absurde Vorstellung, daß man nicht weiter darauf eingehen müßte, würde hier nicht in erstaunlicher Selbstsicherheit ein musikhistorisches Problem höchsten Ranges unerträglich verdunkelt — man wüßte daher auch gerne, wo und wie *die Franken Erklärungsnotwendigkeiten* bezeugt hätten, sie versuchen zu verstehen, und zwar ein abstrakt erscheinendes Ordnungssystem. Warum sollte bei einem, auch noch sklavisch übernommenen Melodiearsenal, angeblich nebst tonaler Ordnung und. ausgerechnet, griechischen Intonationformeln überhaupt Probleme, ein Grund oder Anlaß für derartiges Bemühen um Verstehen von Tonarten als allgültigem Prinzip entstanden sein? Aus Rom jedenfalls haben sie von, ausgerechnet, byzantinischen Echemata, nichts erfahren können, es sei denn, Pfisterer hat noch ein Wunder an Quellenzeugnis versteckt: In welcher römischen Schrift, die auf die Musik der Liturgie bezogen ist, findet sich ein Hinweis auf die acht Tonarten, gar noch auf die Echemata? *Erklärungsnotwendigkeiten* haben *die Franken gerade nicht*, sie wollen erklären — was sie aus Rom, ausgerechnet in griechischer Sprache, nicht erfahren haben sollten? Es gab doch schon zu Pippins Zeit einen römischen Sänger, der aber sicher erst einmal diese so seltsamen Silben — sind sie denn so *seltsam*? — als erstes erklärt hätte, zumal als liturgische Praxis?

Daß die *Silben unverständlich* seien, das konnte der Franke von den Griechen erfahren, nicht von Römern, denn diese Silben waren von vornherein sprachsemantisch *unverständlich*, da sie von ihrem Ursprung her keine Bedeutung besaßen — eine solche Trivialität hätte man von den, angeblich diese Echemata, wo eigentlich?, verwendenden römischen *cantores* nicht erfahren können? Pfisterer verlangt schon Einiges an Gläubigkeit an sein Vorurteil. Daß der byzantinische, nicht aber der Römische Choral mit gesungenen Intonationen konkret ausgestattet ist, ist für Pfisterers Deutungsmethode ebenso irrelevant wie der Umstand, daß hier, durch Aktivität der Franken, nicht der Römer, Römischer Gebrauch, nämlich ohne Intonationsformeln, und Byzantinischer Brauch zusammenkamen, praktisch gänzlich unvereinbar, theoretisch aber sehr wohl — und einen solchen Theorieansatz gibt es nur im Frankenreich, und kann es auch nur da geben.

Auch Byzanz ist für die fränkischen *cantores* keine irrelevante musikalische Kultur,

offensichtlich aber für Rom — Pfisterer jedenfalls gibt keine Erläuterung aus seinem so ungeheuer breiten Quellenwissen, daß in Rom, etwa vor 780, Intonationsformeln *more graeco* gesungen worden wären, die dann, aus welchem Grund auch immer, wieder abgeschafft worden wären, was dann erst nach Rezeption des Römischen Chorals im Frankenreich geschehen sein müßte — aber ach, die Franken nützen diese Intonationen ja auch nicht im Choral konkret, sondern in der Theorie, die es aber nur im Frankenreich gibt, wie auch der Wunsch nach einer Orgel nebst „Bedienung“ aus Rom nach Bayern mehr als deutlich macht.

Und, muß man weiter fragen, wo hatten die fränkischen Autoren eigentlich *Erklärungsnot*e bei den *griechischen Namen*? Die hat jeder, dem Griechisch nicht trivial geläufig ist, und das waren wie heute auch im Frankenreich nicht viele, erst recht nicht viele *magistri cantus*! Damit werden solche „Erklärungen“ eher lächerliche Zeugnisse der Unkenntnis der historischen Situation: Daß man griechische Namen erklärt, ergibt sich zwingend aus der etymologischen Methode, nur gerade da findet man doch keine *Erklärungsnot*e; ja, und was die *unverständlichen Silben* anbelangt, so wird deren Sinn doch schon durch Aurelian ganz klar zeigt, der, es sei nochmals wiederholt, ja einen Griechen gefragt hat bzw. von einer solchen Befragung gehört hat; daß die *fränkischen Autoren* schließlich die Intonationssilben erfunden hätten, das hat ja niemand behauptet; nicht einmal irgendein Franke. Warum aber sollten diese *Erklärungsnot*e, die es gar nicht gibt, weil es um die Neuaufrichtung eines vorher nicht vorhandenen Prinzips geht, leichter erklärt werden können, wenn man hier eine Übernahme aus Rom voraussetzt, was deshalb ja besonders pikant ist, weil gerade aus Rom derartige Überlieferungen nicht zu finden sind — aber, was macht denn das Fehlen von Quellen, da kann man immer Verluste voraussetzen, dann ist alles „erklärt“.

Und was den Tonar von St. Riquier anbelangt, ja stammt der jetzt doch aus Rom? Pfisterer, ib., bemerkt klug, *Der Tonar von St. Riquier (Ende 8. Jh.)*<sup>347</sup> kann, wie alle positiven Zeugnisse, nur einen *Terminus ante* für die Einführung des Oktoechos bieten. Eine wirklich tiefe Erkenntnis, die allerdings daran krankt, daß für eine *solche Einführung* ein klares Konzept bestanden haben müßte, also bereits ein Wissen um etwas wie eine *finalis* Lehre; genau dies ist aber nicht sicher: Nachweisbar ist zunächst nur, daß, und zwar nicht in Rom, man die Achtzahl quasi „dogmatisiert“ und dann als Folge nach abstrakten

<sup>347</sup>Solche Sicherheit von Datierungen kann man wirklich nur bewundern, daß dieser Tonar nicht etwa um 810 oder 815 entstanden sein kann, trotz formulatorischer Nähe zu der auch unter Alcuins Namen und dann durch Aurelian, kaum als total veralteter Unsinn, überlieferten Schrift, ist sicher durch die Absicht begründet, Greg als bereits *in der Mitte des 8. Jh.* fest und unveränderbare melodische Gestalt — alles andere ist hier irrelevant — zu beweisen. Ob das für die Sicherheit der Datierung ausreichend ist, erscheint ebenso wenig leicht zu verstehen wie die Behauptung, daß nach 800 offenbar keine Rezeption Römischer Melodie ins Frankenreich stattgefunden haben kann.

Wann war eigentlich Leidrade Bischof von Lyon? Zumindest etwas länger als die *2. Hälfte des 8. Jh.*. Warum darf man solche Quellen eigentlich gar nicht beachten?

oder allgemeinen Gründen für die entsprechenden Klassifizierungen sucht. Die Aufstellung eines solchen Programms und die Lösung des Problems ist die Fränkische Leistung — wie sollte Rom auch nur auf die Idee eines Achttonarten-„Dogmas“ kommen, wenn, wie auch Pfisterer bemerkt, die aus Rom übernommenen Melodien allein schon der Unterwerfung aller Melodien in acht Klassen erhebliche Widerstände bieten; die zu überwinden haben sich die Fränkischen *cantores* als Aufgabe gesetzt, ohne daß dazu gleich rationale Kriterien verfügbar waren, verfügbar waren Typen, vor allem von Psalmodien, mehr als genug, wenn man Aurelian und noch der *commemoratio brevis* glauben darf, und warum sollte man das nicht dürfen? Als Probleme blieben noch bis in die Zeit von Aurelian, die Erklärung der Relation von jeweils einer Tonartklasse, Psalmodieformel und jeweils mehreren Differenzen — hier gab es offenbar keine triviale Vorgabe, hier wurde eine Art Widerspruch gesehen, einer wohl älteren Praxis und der neuen Klassifizierung in acht Typen. Denkbar wäre es, daß die Durchsetzung des Acht-Tonarten „Dogmas“ zunächst, weil am leichtesten zu verwirklichen, in den Formen mit festen Psalmodieformeln angegangen wurde; schon im frühesten Tonar werden aber die Tonarten als absolute Entitäten formuliert, gerade nicht nur als Psalmodieformeln. Daß diese Formulierung lange vor 800 geschehen sein soll, müßte Pfisterer vielleicht doch noch näher nachweisen.

Hier wurde doch kein fertiges System übernommen, wohl noch in Form der *finalis*-Lehre, das konnte gar nicht sein, schon weil die byzantinischen Gattungen und Melodien nicht einfach „übertragbar“ waren. Es handelt sich um ein Programm, das abgearbeitet wird. Aber, zum wörtlichen Übernehmen waren die Fränkischen Liedmeister offenbar fähig, zum Verstehen der Römischen Arcana, was die Acht Tonarten anbelangt, deren Griechischer Ursprung ja den Franken nicht ganz unbekannt gewesen sein kann, waren sie dann doch zu dumm. Solche Geschichtserklärungen sind doch etwas zu simpel. Dies gilt auch für die gesamte Datierung: Woher weiß man eigentlich, daß nach 800 keinerlei redaktionelle Veränderung am rezipierten Choral stattfinden konnte? Gibt es dafür Quellen?

Zu beachten ist hier ja auch, daß die Idee einer Repräsentation einer Tonart durch eine bestimmte Melodiegestalt zwangsläufig die Abstraktion voraussetzt, daß z. B. die ja wohl nicht immer identisch verlaufenden, ja nicht einmal identisch beginnenden Introitusmelodien der 1. Tonart irgendwie durch diese eine repräsentative Melodie verkörpert werden können; hierin liegt der oben angemerkte erste Abstraktionsschritt: Die Formulierung von Tonartenklassen an sich, „garantiert“ durch die Echemata und die Anzahl, läßt auch die Zuordnung von Melodien verschiedener Art zu jeweils gleichen Psalmodieformeln nicht als Konvention, sondern Ausdruck eben einer Klassenbildung verstehen. Nicht die Existenz solcher Verbindungskonventionen, sondern deren neues Verstehen als Repräsentant eines *tonus*, der wieder repräsentiert wurde als Regel an sich eben durch seine abstrakte Nummer und sein Enechema, worunter auch der Name, die *litteratura* dieses Enechema verstanden werden soll — hier liegt ein erster Ansatz zu einer Abstraktionsleistung, die viel später, vielleicht hundert Jahre später, rational restlos gelöst worden ist, in der *finalis*-Lehre: Danach waren tonal „schwierige“ Melodien „nur“ noch als diatonisch falsch zu klassifizieren. Den ersten Schritt zu dieser, nur im Frankenreich geleisteten Rationalisierung sollte man in seiner Bedeutung adäquat zu würdigen versuchen. Und weiterhin geht

es darum, die verschiedenen Stufen zum Erreichen dieser Rationalität zu verstehen. Da haben die frühesten Tonare nur die Benennung und die entsprechende Katalogisierung zu bieten; danach wird es mit der Bestimmung der Kriterien schwieriger.

Man kann hier vielleicht doch gewisse Erkenntnisse haben, wenn man die vorliegende Literatur zu solchen Fragen einer Beachtung für wert hält, oder, wenn dies nicht der Fall ist, wenn man einmal in die Quellen schaut, die dazu etwas zu sagen haben; und da es für die Frühzeit ja nur recht wenige Quellen gibt, ist dies auch nicht so schwierig. So liest man etwa von Aurelian, ed. Gushee, S. 86, 9, daß die Tonart, der erste authentische *tonus*, im Int. *Iustus es, Domine* auf der ersten Silbe zu finden ist, *tonus in prima adest sillaba*. Erfreut erkennt man bei Nachprüfen im Gradualbuch, z. B. im *Graduale Triplex* auf S. 332, daß auf dieser Silbe die charakteristische Wendung *Dab a a a ...* zu finden ist; aha, wird man schließen, Aurelian denkt formelhaft; die *toni* sind durch typische Formeln bestimmt, um beim Weiterlesen und Beachten dessen, was zuvor gesagt wird, feststellen zu müssen, daß so einfach die Sachlage auch nicht gewesen sein kann. Zwar findet sich im von Aurelian angegebenen Int. *Suscepimus* tatsächlich wieder die gleiche Formel „korrekt“ auf der Silbe *suscepimus*, aber im Int. *Gaudete* findet man im *Graduale Triplex*, S. 21, daß die Silbe, auf der *invenitur tonus* gerade diese Formel nicht aufweist, was schon der Betonungsbindung wegen gar nicht ginge, sondern die Tonfolge *DĒF* zu finden ist. Daß die *finalis* (einschließlich ihrer diatonisch skalischen Umgebung) noch nicht das Kriterium sein kann, ergibt sich nicht nur aus deren viel späterer Rationalisierung, sondern auch daraus, daß dieser Ton auf den beiden vorangehenden Silben ebenfalls anzutreffen ist<sup>348</sup>. Man braucht hier nicht weiter zu suchen, um feststellen zu müssen, daß für Aurelian und seine Zeit nicht einfach nur typische Formeln, sondern auch noch, und vielleicht wesentlich andere, wie auch immer abstrakte Merkmale maßgeblich gewesen sein müssen: Jedermal, wenn eine melodische Bewegung von der *finalis* nach oben führt, scheint sich die Tonart einzustellen, so daß einmal vielleicht das Merkmal der kleinen Terz äquivalent mit dem der Quint nebst kleinen Sext, wenn auch nicht in dieser Weise intervallisch rationalisiert, ein Kriterium gewesen sein kann. Man kann dies weiterverfolgen, was in der Literatur bereits geleistet wurde.

Wesentlich ist damit aber die, nicht etwa neue, Erkenntnis, daß zwar nicht die rationalisierte *finalis*-Lehre für Aurelian schon verfügbar, d. h. überhaupt denkbar gewesen sein kann, sehr wohl aber etwas, was man — in rationaler Metasprache! — als intervallische Kontextbedingung ansprechen könnte, vielleicht ist sogar das Auftreten eines Halbtons an bestimmter Stelle, d. h. in Relation zur Tonika, wesentlich; eine klare Rekonstruktion scheint kaum mehr möglich, da muß man wohl Geduld haben, um im Paradies endlich Auskunft erhalten zu können.

Klar geht daraus aber hervor, daß auch die Frühzeit der Tonalisierung selbstverständlich in der Lage gewesen sein kann, spezifische redaktionelle Eingriffe, Veränderungen oder „Korrekturen“ eben zur Ermöglichung einer richtigen tonartlichen Klassifizierung durch-

<sup>348</sup>Übrigens liegt auch hier eine der „enklitischen“ Betonungen Pfisterers vor, ohne daß ein einsilbiges Wort den Abschluß bildete.

zuföhren, z. B. durch Hinzufügung von wirklichen Initien, Bewegungen von der Tonika nach oben, denn hier liegen echte, vielleicht doch nicht nur stilistische Unterschiede von Greg zu AR vor.

Eine gewisse Sensibilität im Umgang mit Melodien und ihrer Klassifikation kann man den Fränkischen *magistri cantilenae* wohl zutrauen, ja muß dies tun. Es spricht also überhaupt nichts dagegen, ja es erscheint als wahrscheinlich, daß die Fränkische Rezeption und vor allem das spezifisch Fränkische Verständnis von acht und nur acht Tonartenklassen Grundlage solcher redaktionellen Eingriffe gewesen sein könnte. Pfisterers Argumentation erscheint auch hier viel zu einfach — das verkürzte Bild, das Pfisterer von der Entwicklung der Tonalisierung und implizit der Rationalisierung gibt, wird schon durch die einfache Überlegung als Zerrbild erkennbar, wie denn ohne eine von vornherein gedachte, aber noch nicht rational formulierbare abstrakte Natur der Tonartenklassifizierung überhaupt die Theorie der *finalis* entstanden sein könnte.

Es soll aber auch nicht verschwiegen sein, daß es eine Stelle bei Aurelian gibt, die bei oberflächlicher Betrachtung im Sinne von Pfisterers merkwürdiger These interpretiert werden könnte, auch wenn er dies natürlich nicht tut. Die Stelle gibt jedoch bei näherer Prüfung genau das Gegenteil zu erkennen gibt, von dem, was oberflächliches Lesen mißverstehen könnte, ed. Gushee, S. 105, 10:

*Interea mos considerandus est veteranorum cantorum, praesertim Gallias degentium, qui non omnem toni sequentes auctoritatem, versus responsoriorum aliter ac aliter quam sonoritas tonorum sese habeat, prepediente multitudine syllabarum, in diversam mutavere partem.*

Sind also die Gallischen *cantores* nicht fähig, die Achttonordnung, wie sie nach Pfisterer aus Rom ins Frankenreich gekommen sein soll, vollständig anzunehmen? Zunächst ist zu beachten, daß Aurelians Formulierung, ein deutlicher Tadel der *cantores* aus Gallien, natürlich die absolute Gültigkeit des Tonartensystems als immer gegeben voraussetzt; dies ist sozusagen ideologische Grundlage überhaupt der Verabsolutierung dieses Systems. Insofern ist sein Tadel der *alten*, die die Versus der Responsorien der Nachtoffizien eher von der Anzahl der Silben, aber nicht von den Formeln der jeweiligen Psalmodie abhängig gemacht zu haben scheinen, nicht als Hinweis darauf zu sehen, daß etwa Römische *cantores* dagegen tonal nach der Vorschrift gesungen hätten, sondern als Folge der vorausgesetzten Allgültigkeit des Systems. Dieses System ist, ausweislich der Griechen, eben für die ganze Welt verbindlich, also sind Verstöße dagegen charakteristisch für regionale Unfähigkeit. Und daß Aurelian Römische *cantores* hätte hören können, das sagt er nicht, wogegen Griechen, wenigstens der Überlieferung nach, ihm bzw. seinem Gewährsmann geläufig sind. Wenn die, woran kein Zweifel sein kann, nach dem System singen, dann ist das System allgültig. Nur einige der alten Fränkischen *cantores* machen sich einer besonderen Obstinatheit schuldig — und das konnte Aurelian selbst erfahren. Die Heraushebung der Gallischen Sänger ist also als besondere Schärfe des Tadels zu lesen: Alle singen nach dem System — das brauchte Aurelian nicht etwa selbst erfahren zu haben, das ist von vornherein Wahrheit —, nur die *veterani* in Gallien, die, ausgerechnet diese müssen ihre

eigene Weise haben. Diese stilistische Absicht ist zu beachten.

Aurelian aber sagt kein Wort davon, daß die betreffenden *veterani*, die sich so etwas herausnehmen, etwa nicht den Gregorianischen bzw. ursprünglich Römischen Gesang gesungen hätten. Davon ist nicht die Rede. Somit braucht man nicht erst auf den, auch bei frühester Datierung der Schrift von Aurelian deutlichen zeitlichen Unterschied zu Walahfried Strabos Bemerkung zur Herrschaft des Römischen Chorals in *paene* dem ganzen Frankenreich zu verweisen, um sicher zu sein, daß Aurelian eine andere Version des Chorals nicht mehr kennt, daß damit die erwähnten *veterani* also nicht etwa Gallikanisch gesungen haben können.

Diese Vertreter der Praxis einer älteren Version des Gregorianischen Chorals also sind noch nicht der eben absoluten Herrschaft des Tonalitätssystems verpflichtet; dieses kann also auch nicht aus Rom übernommen worden sein, sondern stellt ein allmählich durchgesetztes rein Fränkisches Ordnungssystem dar. Und natürlich war die Schaffung von genau acht Psalmodien — wenn dies gattungsmäßig, d. h. von der Anzahl deutlich unterscheidbarer Melodietypen in einer Gattung überhaupt möglich war — ein wesentlicher Faktor für diese Durchsetzung eines, zunächst ja noch gar nicht klar rationalisierbaren, aber doch schon abstrakt — zunächst durch Zahl und Namen — gedachten Klassifikationssystems der Melodien nach Tonartklassen: In den Komplexformen mit Psalmodietypen konnte man am einfachsten ein System von acht Klassen durchführen.

Natürlich wird man die *Commemoratio brevis* nicht mehr als Zeugnis der frühen Denkweise, der Art der geistigen Repräsentation der Choralmelodien und ihrer tonartlichen Klassifizierung ansehen können. Diese Schrift, die sich auf die antiphonale Psalmodie beschränkt, formuliert aber den Begriff der Tonart in einer solchen Weise, wie sie auch für die frühere Zeit charakteristisch gewesen sein dürfte, denn einmal wird hier noch nicht die *finalis*-Lehre direkt herangezogen — in der Notation der Melodien ist sie natürlich durchweg wirksam —, vor allem aber werden die Intonationsformeln wohl in älterer Art herangezogen (die Stelle wurde bereits zitiert, sei hier aber nochmals für diese Frage angeführt, s. den Index).

So findet man wie in den älteren betreffenden Quellen zunächst einmal die griechischen Namen erläutert, ohne weitere strukturelle Erklärung, die, im Gegensatz zu diesen alten Quellen, die *Commemoratio brevis* nun aber geben kann. Dann folgt, ed. Schmid, S. 138, 33:

*Secundum horum octo tonorum proprietates singulis suis modulationibus ad responsoria nostrates utuntur, suis item ad maiores antiphonas, quae scl. in introitu ad missas canuntur sive in fine celebrationis ad communionem. Porro illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulatur, in hoc opusculo habeo utcumque edicere, reliquis prioribus ob prolixitatem vitatis.*

Einige Dinge sind daran bemerkenswert; einmal die Differenzierung zwischen Psalmformel und Tonart, hier besteht eine eindeutige Unterscheidung. So dann entspricht der Verweis auf Responsorien und (große) Antiphonen genau dem Katalog bei Aurelian, dessen Sinn

nichts anderes leisten soll, als die Allgültigkeit des Klassifikationssystems von acht Tonarten zu belegen: Wirklich jede Musik gehört zu einer der acht Tonarten. Und schließlich haben alle Tonarten *proprietas*. Natürlich, in der *Commemoratio brevis* lassen sich diese Eigenschaften auf die Theorie der *inales* zurückführen, die allerdings hier nicht explizit gemacht werden. Genau das aber läßt die Frage nicht als absurd erscheinen, ob hier nicht doch schon die ältere Vorstellung wiedergegeben wird: Die Tonarten haben bestimmte Eigenschaften, die umfassend für Melodien aller Gattungen gelten (etwas davor):

*Itaque in octo tonos, quos ita nominamus, melodiam dividimus, quorum differentias et proprietates ecclesiasticum cantorem nisi ingenii tarditate obstante culpabile est ignorare.*

Nur geistige Beschränktheit kann eine Unkenntnis der *differentiae et proprietates tonorum* „entschuldigen“; auch dies entspricht der „Verurteilung“ der tonal nicht korrekt singenden *cantores*, wie sie zum Topos wird, z. B. bei Hermann. Mit *differentia* muß übrigens in diesem allgemeinen Zusammenhang nicht mit absoluter Sicherheit die *Differenz* der Antiphonen gemeint sein, die Aurelian der neunten Muse zuordnet (weil die anderen acht eben für die acht Tonarten benötigt werden), es geht auch nicht um das Wissen der Psalmtöne allein, also ihrer typischen Form, es geht offensichtlich um die „Form“ der Tonarten — und warum, muß man fragen, gibt es offenbar immer noch *cantores*, die irgendwie *ingenii tarditate* gehindert, vielleicht ja auch der Tradition der Melodieformen, „atonal“ singen; diese Formulierung nur als rhetorische Umkleidung der Aufgabe des *cantoris*, nicht aber in Hinblick auf die tatsächliche Existenz derartig „atonaler“ Sänger zu interpretieren, verbietet die Folge, die noch Johannes Cotto so verärgert. Auch hier wird man die Allgemeinheit des Hinweises auf Merkmale der Tonarten nicht einfach auf die erreichte Rationalisierung reduzieren können. Man wird hier ein Weiterwirken der älteren, „vorrationalen“ Vorstellungen sehen dürfen, und zwar in dem Sinne, daß diese Setzung von *proprietas tonorum* die Abstraktion bedeutet hat, die zur rationalen „Ausfüllung“ dieses Konzepts führen mußte, nämlich in die Lehre der *inales*. Diese Lehre ist Ergebnis sozusagen eines Forschungsauftrags, nicht ein plötzlich entstandenes Ordnungssystem. Auch von hier kann man, ja muß man die Existenz von „vorrationalen“, aber wie auch immer abstrahierten Kriterien von Tonart voraussetzen.

Schließlich bleibt noch der Umstand, daß AR wesentlich stärker mit formelhaften Melodien arbeitet als Greg; auch hier ist die Simplizität der Lösung von Pfisterer, *ib.*, S. 192, vorbildlich: *Nowacki argumentiert ... in den ... Fällen, wenn Antiphonen auf römischer Seite einem Melodietyp zugehören, auf fränkischer ... aber eine abweichende Melodie haben, für die Annahme einer Assimilation auf römischer Seite. Dies bedeutet dann aber, dass in Rom die großen Melodietypen die Tendenz haben zu wachsen, die individuellen Melodien die Tendenz zu verschwinden.* Wie schon bemerkt, heißt dies, daß die Römischen *cantores* offenbar an chronischer Gedächtnisschwäche litten, vielleicht didaktische Hilfsmittel bekommen haben, eben in der Reduktion der Anzahl von individuellen Melodien, warum nicht? Schließlich machen sie — in dieser Sichtweise der Abhängigkeit — aus so klar komponierten Formen wie dem Off. *Vir erat* Unfug, ja durchgehend da, wo

klare formale Ordnung zu erkennen ist, z. B. beim Verzicht auf Wiederholung des Iubilus am Versende in vielen Alleluias, und sonstigen solchen Erscheinungen, eine musikalisch so entstellte Melodik, daß man selbst mit einem Begriff wie *Zersingen* in Anwendung auf solche Verballhornungen — in dieser Relation! — Schwierigkeiten hat; die Römischen *cantores* scheinen nicht das geringste Verständnis für die Form von Greg gehabt zu haben. Sie müssen einen eigenen Stil gehabt haben, der dann irgendwann einmal woher auch immer, ohne konkreten Träger, entstanden sein soll?

Ganz so einfach kann man das Problem der Redaktion daher aber vielleicht doch nicht sehen, wie dies in der Zusammenfassung von Pfisterer erscheint, ib., S. 193, *In Rom besteht ebenfalls die Absicht, die Melodien unverändert zu bewahren; dies gelingt aber in deutlich geringerem Maße*. Woher Pfisterer von dieser *Absicht* erfahren haben könnte, verrät er leider ebensowenig wie den Verweis auf die Belege für eine Übernahme von Greg in bzw. nach Rom; angesichts der nicht ganz seltenen Fälle, in denen einer individuellen Melodie in Greg eine typische oder wenigstens partiell typisierte Melodie zum gleichen Text in AR gegenübersteht — ja, wie soll man sich da die betreffende *Absicht* erklären, ein Zersingen einer individuellen zu einer typischen Melodie, das scheint zumindest nicht so leicht vorstellbar zu sein, daß man auch da nicht von ganz bewußter Redaktion der Melodien sprechen müßte. Auch wenn man erfährt, ib., S. 182, daß *das von Hucke festgestellte starke Überwiegen der G- und D-Melodien und die minimale Zahl von E- und F-Melodien in Rom als sekundäres Überlieferungsprodukt zu erklären* sei, fragt man sich schon, wie man sich eine solche Verarmung als Produkt der *Absicht, die Melodien unverändert zu bewahren* vorstellen soll — Gedächtnisschwäche, vielleicht ausgelöst durch die Sumpfluft im Sommer? Angesichts des Umstands, daß *E- und F-Melodien* z. B. im Offertorium in *MMM II*, einen Raum von S. 300 bis 370, und im Graduale von S. 114 bis 156, läßt übrigens auch den Gebrauch des Wortes *minimale Zahl* als vielleicht doch ein wenig zugespitzt erscheinen. Und daß AR sekundäre Verarmungsprozesse gekannt haben mag, ist selbstverständlich möglich — völlig unklar aber ist, was solche, eventuellen Prozesse damit zu tun haben sollen, daß AR aus Greg entstanden sein soll, wann auch immer das war, läßt auch Pfisterer leider völlig offen, vielleicht auch aus einem Mangel an *positiven Zeugnissen*. Die Grundfrage ist, ob Individualisierung eine prinzipiell in der Geschichte des Chorals für ausgeschlossen zu bestimmende Möglichkeit sein muß; daß damit also auch Veränderungen aus „tonalen“ Gründen mit absoluter, wohl überpositiver Zeugniskraft ausgeschlossen werden können: Die Relationen der einzelnen Melodien in Greg und AR erscheinen zu kompliziert, um so einfach vorurteilen zu können.

Es bleibt nur das Problem, daß damit gerade ein Argument nicht beachtet wird: Die musikalische Kultur, die allein sich um die Achtzahl von Tonarten bemüht hat, auch wenn es sich dabei, wie Pfisterer so klar formuliert, ja nur um *positive Zeugnisse* handelt, weist eine wesentlich weniger einseitige Tonartenverteilung auf als AR; vielleicht ja auch nur ein *positives Zeugnis*, das mit der Pfisterer eigenen Sicherheit der Beweisführung jeden Grund für die Annahme einer redaktionellen Arbeit im Verlauf der Fränkischen Rezeption, tonalen Klassifizierung, notationsmäßigen Erfassung und Rationalisierung von vornherein ausschließen muß — andererseits wird aber bemerkt, daß die Tonartenverteilung in Greg

nicht regelmäßig sei, wenn sie aber „regelmäßiger“ ist als in AR, ist das wieder ein Beweis dafür, daß Greg keine redaktionellen Eingriffe, z. B. aus tonalen Gründen gekannt haben kann. Um einer solchen Interpretation der genetischen Relation von AR und Greg, ja überhaupt der Annahme, daß eine solche Relation besteht, zustimmen zu können, wären vielleicht doch, wie gering auch immer einzuschätzende, *positive Zeugnisse* recht hilfreich.

Daß die von Fränkischen und ausschließlich Fränkischen *magistri cantilenae* — lange unbeachtet von der Philosophie der Zeit, wie die Schriften von Johannes Scottus zeigen — geleistete Arbeit von einer musikhistorischen Bedeutung war wie wenige Ereignisse, wird durch die Absicht, die Fränkische Arbeit am und mit dem Choral als möglichst irrelevant erscheinen zu lassen, notwendig natürlich durch die a priori Intention von Pfisterer, vielleicht doch ein wenig zu sehr ridikülisiert; auch ein Grund, hierauf etwas näher einzugehen.

Die mit der stärkeren Typisierung der Melodik in AR verbundene Frage allerdings, ob nicht auch von Fränkischer Seite eine Redaktion, ja nicht nur liturgisch, wo dies Pfisterer ja sogar einräumt, sondern auch musikalisch möglich gewesen wäre, eben durch Individualisierung, erscheint angesichts der klaren Quellenlage hinsichtlich der Tonalisierung, nicht ganz so abwegig, wie dies die Darstellung Pfisterers vorgibt: Warum kann oder darf nur in einem rezipierenden Rom eine so eingreifende Redaktion auch der Melodien stattgefunden haben, nicht aber umgekehrt? Als Einwand gegen die Annahme der Möglichkeit zahlreicher redaktioneller Eingriffe der rezipierenden und schließlich ja allein die Musik weiterentwickelnden Fränkischen *magistri cantilenae* erscheint Pfisterers Behandlung bzw. Nichtbehandlung des Oktoechos Problems nicht geeignet, zumal nur „die“ Franken die Musik in so signifikanter Weise weiterentwickeln.

Wo wird denn die Tonalitätstheorie durchgeführt, die Rationalisierung erreicht und daneben noch als Nebenprodukt auch die Notenschrift, und das auch noch in verschiedenen Stadien der skalischen Rationalität erfunden und entwickelt — in Rom oder Benevent? Es wäre jedenfalls eine ganz neue Erkenntnis, die kaum dadurch gegeben werden könnte, daß Guido von Arezzo dem Papst zum ersten Mal die Neuerung der Linienschrift vorgestellt zu haben sagt. Guido ist Italiener, seinem Namen nach Mönch aus Arezzo. Zu seiner Zeit war die Rationalisierung natürlich schon längst erreicht, auch in der Notenschrift, die „mußte“ nur noch verbessert werden (immerhin spricht auch Guido noch von *motus cantilenae* und verweist damit auf die Terminologie Notkers (im Vorwort zum *liber hymnorum*, die er natürlich nicht kennt; es handelt sich um natürlichen Ausdruck einer Bewegungsvorstellung von Musik) — und das hat Guido wie vieles andere genial geleistet. In Rom jedoch kannte man offenbar noch nicht einmal ein solches Hilfsmittel. Und zur Emendation von Chromatik, wer in Rom sollte die denn im 9. oder 10. Jh. auch nur ansatzweise festgestellt, geschweige denn emendiert haben? Das „Spielen“ mit *b/h*, das Hucbald voll anerkennt, wie hätte man das in Rom überhaupt bemerken sollen, daß es so etwas gibt, wenn man gar keine Theorie besaß? Auch das muß bei der großen Römischen Totalredaktion der von Greg übernommenen oder aus Greg entwickelten oder

gewachsenen<sup>349</sup> Melodien ja restlos ausgemerzt worden sein. Was hat man denn dann eigentlich übernommen oder weiterentwickelt, wie ist der Vorgang zu verstehen<sup>350</sup>, wenn man alles durch eine geradezu verzerrende Brille, bzw. adäquat ausgedrückt, ein hochgradig nichtlineares Hörgerät eines deutlich eigenen Stils gesehen haben muß, und diese Verzerrungen dann auch noch verwirklicht hat. Wozu dient dann überhaupt eine solche Übernahme oder Weiterentwicklung, wenn man sie nicht einigermaßen exakt durchführen bzw. weiterüberliefern will?

Natürlich ist nicht ausgeschlossen, daß AR übernommene Formen vereinfacht, daß die größere Häufigkeit formelhafter Melodien, typischer Bildungen und weniger konturierter „Motivik“ — es dürfte klar sein, was damit gemeint ist — aber generell ein Beweis für jüngere Entstehung sein müsse; das würde bedeuten, daß die Byzantinischen Melodien vielleicht insgesamt erst sehr spät entstanden sein müßten. Nur kommt bei der Relation von AR zu Greg noch die hier immer wieder zu äußernde Besonderheit dazu. Warum könnten solche, möglichen, in rein mündlicher Überlieferung vielleicht (!) leichter durchzuführende Veränderungen und Entwicklungen der Melodiegestalten, wie Ersetzung individueller durch formelhafte Melodien — soweit das überhaupt beweisbar ist — etc. in AR nicht im Rahmen einer eigenen Stiltradition erfolgt sein, warum muß dann Greg die Urform repräsentieren, die Logik dieser Folgerung erschließt sich angesichts der Unterschiede von Melodien beider Fassungen nicht. Nur weil Greg, durch die Ingeniosität allein fränkischer *magistri cantus*, und deren höherer Bildung, schon früh eine Notenschrift „bekommen“ hat, erste Ansätze zu einer Musiktheorie schon um 800 zu lesen sind, wenn auch nur in *positiven Zeugnissen*, wenn die „Tonalisierung“ nur im Frankenreich postuliert, und schließlich die Rationalisierung lange vor der Überlieferung von AR geleistet worden ist, muß AR nicht notwendig eine Entwicklung aus Greg sein; denn, die Frage sei wiederholt, woher soll der erkennbar andere Stil von AR dann gekommen sein,

<sup>349</sup>Wie man sich dieses „Herauswachsen“ von Melodien in AR aus denen von Greg im konkreten Einzelfall vorstellen könnte, wird aus den Ausführungen Pfisterers jedenfalls nicht erkennbar, hierzu hätte man zunächst, in sicher nicht ganz müheloser Arbeit, Kriterien aus eben solchen konkreten Einzelvergleichen, wo es sinnvoll ist, ableiten müssen. Allein die größere Formelhaftigkeit von AR anzuführen, dürfte hier nicht ausreichen, ist aber sicher bequemer.

<sup>350</sup>Daß Formeln Tendenzen entwickeln, schon eine etwas merkwürdige Vorstellung, wie beschreibt man diese Tendenzen im Konkreten? Hat sich so allmählich einmal eine Formel eingeschlichen, dann zwei, dann ..., bis die Melodie völlig verändert war, nicht mehr wiederzuerkennen (diese Zwischenstadien sind dann alle verlorengegangen?), oder hat es da einen Entschluß der *chant community* gegeben: Ab heute nur noch formelhaft; und sind alle Unterschiede zwischen AR und Greg auf Formelhaftigkeit zurückzuführen? Es besteht ersichtlich noch ein gewisser Aufklärungsbedarf, bis man sich die Erkenntnisse von Pfisterer zu eigen machen kann. Es kann aber ungeachtet dessen, grundsätzlich nur gefragt werden, warum zu erwartende und wahrscheinliche Entwicklungen in AR, die ja in bestimmtem Stil erfolgen, ein Beweis dafür sein sollen, oder können, daß AR direkt von Greg abstamme. Der Stilunterschied ist so groß, daß man ihn selbst ohne jedes Gefühl für Musik bemerken muß.

durch eine „Vermailandung“? denn eine „Byzantinisierung“ liegt nun wirklich nicht vor; und eine durch moderne Interpretation zu leistende eindeutige Klassifizierung von „Zersingungsfaktoren“, die AR als Ableitung oder Entwicklung von Greg einigermaßen logisch erkennbar machten ... legt jedenfalls Pfisterer schon deshalb nicht vor, weil er Einzelvergleiche, trotz der jetzt gegebenen Möglichkeiten von Turco, nicht für sinnvoll zu halten scheint. So einfach jedenfalls dürfte die Erkenntnis über die Relation der beiden Fassungen doch nicht zu erhalten sein. Dazu sei noch ein Blick auf gewisse Merkmale des Vorgangs der Rationalisierung geworfen.

## 2.10 Unterschiede der Lagen und tonartlichen Melodiebestimmungen zwischen AR und Greg

### 2.10.0.4 Hinweise auf Emendierung von Chromatik in AR?

Angesichts der klaren Äußerungen von Guido<sup>351</sup> wie vor ihm von Oddo hinsichtlich der Fülle von Emendierungen, die irgendwelche *cantores* durchgeführt haben — wohlgemerkt zur Zeit der schon weiter entwickelten, d. h. durchgesetzten Rationalisierung — kann der Behauptung von Pfisterer, ib., S. 191, nicht so ganz leicht zugestimmt werden, daß bei den *zahlreichen Abweichungen in der Zuordnung der Tonare ..., ... in den meisten Fällen dieselbe Melodie zugrunde liege*; genau das ist das Problem: Wo sind die von den Theoretikern bezeugten vielen Emendierungen bzw. vorausgehenden Irrtümer eigentlich geblieben; es kann sich wohl bei solchen Eingriffen nicht einfach immer um *dieselben* Melodien handeln, irgendwo werden die sich dann von anderen Überlieferungen *derselben* Melodie unterschieden haben. Daß sie nicht völlig verschieden waren, dürfte trivial sein, denn die „Fehler“ werden emendiert eben als Fehler; es werden nicht etwa ganze Melodien ersetzt. Daß man jedoch eine Erscheinung, die Möller als Beweis für die Gültigkeit der *oral tradition*-Lehre gilt, die in Wirklichkeit auf verschiedenen Emendierungsmethoden beruht, als Identität bezeichnen wollte, wäre schon eine Absurdität: Natürlich wird man von Emendierungen chromatischer „Fehler“ nicht erwarten, daß die Melodien total verändert worden sind, daß sie gleich geblieben wären, kann man angesichts der schon von Jacobsthal dargelegten Unterschiede aber auch nicht sagen. Natürlich ist es möglich, ja wahrscheinlich, daß die Veränderungen, die während und nach der Rezeption Römischer Melodien im Frankenreich nicht auszuschließen sind — der Unterschied beider Fassungen ist zu groß und die These der Dummheit fränkischer rezipierender *cantores* zu lächerlich —, viel weitergehend waren als die durch Emendierungen von Chromatik; das bedeutet

<sup>351</sup>Z. B. zusammengefaßt in den *Regulae rhythmicae*, ed. Smits v. Waesberghe, 166: *Multa autem usurpantur nec tenentur regula // Quia tempore a multo desuevit musica, // Dum invidia et torpor cuncta tollunt studia*; so ganz trivial scheint es nicht gewesen zu sein mit den tonal unkorrekten Melodien.

allerdings nicht, daß man die, nun durch amerikanische Forschung besonders bei Offertorien wieder erweiterte Zahl an Beispielen von auch noch verschiedenen Emendationen nicht z. B. methodisch nutzen könnte und müßte, wenn man die Ursprünglichkeit der Fassung Greg in der Überlieferung von Benevent einfach behauptet; nur weil Pfisterer dies nicht sieht oder sehen will, ist dieser methodische Ansatz nicht überflüssig. Im Übrigen wurde bereits darauf verwiesen, daß „tonale“ — jetzt in Anführungszeichen, weil es sich nicht um die rationale Definition von Tonarten handelt — Veränderungen schon in vor-rationaler Zeit durchgeführt worden sein können, verwiesen wurde dabei auf die häufig unterschiedlichen Anfänge, in Greg mit Initium von Tonikalage aus, in AR oft genug direkt beginnend auf *tuba*-Lage.

Liest man, was M. Manitius leicht gemacht hat (II, S. 352), die Bemerkungen von Rodulfus Glaber in seiner *Vita Wilhelmi abbatis*, MPL 142, 715 D, über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Abtes, findet man nicht nur die zu erwartenden Hinweise auf Gelehrtheit in der *musica artificialis*, was natürlich *ars musica* meint (eine gewisse Parallele zur Terminologie Reginos), sondern auch noch einige andere, gerade in diesem Zusammenhang zu beachtende Aussagen: *artificialis etiam musicae perdoctus ac comptus dogmate, quidquid in psallendo choris suorum psallebatur die ac nocte, tam in antiphonis, quam in responsoriis vel hymnis corrigendo et emendando ad tantam dederit rectitudinem, ut nullos decentius ac rectius psallere contingat in tota ecclesia Romana. Psalmorum nihilominus concentum dulcissimo ultra omnes distinguens decoravit melodimate. ..*

Was die letzte Bemerkung bedeutet, ist nicht einfach zu erklären, vielleicht hat Wilhelm die einfache Psalmenrezitation, die heute meist nur gesprochen ausgeführt wird, mit eigenen Melodien versehen, die mehr an musikalischem Schmuck hatten als die übliche Rezitation. Dies wäre auch inhaltlich verständlich.

Wichtiger ist, daß der Biograph als wesentliches Beispiel der auch musikalisch überragenden Fähigkeiten Wilhelms das *emendare et corrigere* heraushebt; der Gattungskatalog steht natürlich als Zeichen dafür, daß Wilhelm wirklich alles emendiert hat, keine Melodie ausgelassen hat. Damit aber nicht genug, der Erfolg dieser besonderen Leistung Wilhelms ist *tanta rectitudo, ut nullis decentius ac rectius psallere contingat in tota ecclesia Romana*: Alle Emendierungen verstehen sich als Wiederherstellung der eigentlichen, richtigen Gestalt, das gilt auch für die Reform des Chorals bei den Zisterziensern. Für den Choral ist die Kategorie der *rectitudo* — und es geht hier klar nicht einfach um richtige Ausführung — wesentlich. Daß damit die neuerdings geäußerte Vorstellung, daß es ein Bewußtsein der Einheit des Chorals, sozusagen seiner Allgültigkeit, wie es Karl d. Gr. und Rom ja auch gewollt haben, im Mittelalter nicht gegeben habe, eine weitere Widerlegung erfährt, sei nur nebenbei bemerkt<sup>352</sup>.

Wesentlich ist, daß die Emendierungstätigkeit als wesentliche Voraussetzung verstan-

<sup>352</sup>Vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modarrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral ...* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 1174 ff., zu den durch Kenntnisse uneingeschränkten Vorstellungen von R. Strohm.

den wurde, den Choral *recte ac decenter* ausführen zu können. Die Wertung dieser Tätigkeit ist also bedeutend; daß die Zeiten davor, sowohl die der noch nicht rationalen als auch die rationale Mittel anwendenden *musici* bzw. *cantores* — im Sinne von Aurelianus, der so dumm nicht ist, wie ihn Pfisterer darzustellen beliebt — von gleicher Selbsteinschätzung bedingt waren, kann man voraussetzen, zumal angesichts der Aufwendigkeit der entsprechenden Arbeiten, wie etwas Reginos (Beispiel für vorrationale Musiktheorie) Bemühungen verraten. Es dürfte also nicht so einfach sein, diese gesamte Arbeit als letztlich völlig irrelevant vom Tisch zu fegen; es geht im Gegenteil darum, die insgesamt doch nicht sehr große Variabilität der Überlieferung, vornehmlich der Meßlieder, mit solcher Arbeit, die geleistet worden sein muß, in Übereinstimmung zu bringen: Daß solche Arbeit stattgefunden hat, ist angesichts der Klarheit der Aussagen zu erwarten, welcher Art sie war, läßt sich wenigstens für die Emendierung von Chromatik aus den Ausführungen von Jacobsthal grundsätzlich erkennen.

Klar dürfte sein, daß Differenzen der tonartlichen Zuschreibungen nicht einfach als Mutwillen der klassifizierenden Theoretiker angesehen werden können, sondern daß hier, manchmal wohl auch mit sehr geringen Eingriffen<sup>353</sup> in die jeweilige Überlieferung, auch Veränderungen verbunden waren, sozusagen aktive theoretische Arbeit; dabei wollen natürlich alle Autoren nur den Originalzustand herstellen, man kann also, wie man auch noch bei J. Cotto sieht, Ehrfurcht gegenüber der Überlieferung und größte Sorgfalt bei Emendierungen voraussetzen. Nur kann man diese literarisch so gut bezeugte Arbeit nicht einfach von vornherein als irrelevant bewerten, nur um die Fassung des Gregorianischen Chorals in Benevent als unbedingt noch vor 800 reichend behaupten zu können.

Noch eine andere Unaufmerksamkeit ist bei Pfisterer zu finden, wenn er davon spricht, daß sich *das mittelalterliche Musikschritttum ... über Inhalt und Grenzen des Tonsystems*, was das auch immer sein soll, *das mit geringen Modifikationen aus der antiken Theorie übernommen wurde, relativ einig ist*. Angesichts des Unterschieds zwischen dem *Dasia*-System und der klassischen Darstellung des mittelalterlichen Tonsystems bei Hucbald sowie angesichts der offenbar weiten Verbreitung von *Musica Enchiriadis* nebst Entsprechungen, sowie den Diskussionen bei Guido und Herrmann, oder auch den divergenten Reaktionen verschiedener Theoretiker auf die Alternative von konjunktem und diskunktem Tetrachord, alias *b-molle* bzw. *b-durum*, und dies in neuem Verständnis der Tetrachorde, ist die Wirklichkeit auch hier denn doch etwas komplizierter als sie für Pfisterer erscheinen mag<sup>354</sup>; noch seltsamer ist die Behauptung einer Übernahme des Tonsystems *mit geringen Modifikationen aus der antiken Theorie*, wenn daraus gefolgert werden soll, daß das intuitive Tonsystem des Chorals so eindeutig dem des *σύστημα τέλειον* entsprochen habe, daß sich die Theoretiker *über Inhalt und Grenzen des Tonsystems* so einig waren:

<sup>353</sup>Man kann sicher darüber streiten, ob etwa die Ausmerzungen chromatischer Stellen, also eines Nebeneinanders von *f/fis* in einer Melodie als geringfügiger oder doch als merkbarer Eingriff zu bewerten sei. Der Eindruck einer Melodie kann damit ziemlich verändert worden sein!

<sup>354</sup>Was man auch aus der Charakterisierung der Theorie von Oddo durch Jacobsthal, *Chromatische Alteration*, S. 240 ff., besonders S. 245, erfahren kann.

Theoretisch rational gibt es einmal kein anderes Tonsystem als das der Antike — für die Zeit; Probleme mit darauf bezogener Tonartbestimmung gab es zum anderen schon zu Anfang, seit Aurelian, also schon in vorrationaler Zeit, genau, wie auch immer damit verbunden, Chromatik, und schließlich hat jedenfalls Pfisterer noch nicht nachgewiesen, daß das übernommene, wie gesagt, einzig rational definiert verfügbare, antike System mit einiger „dogmatischer“ Gewalt genau wie die Achtzahl, „dogmatik“ auf die Melodien angewandt worden sein kann. Hucbalds Verweise auf Instrumente, zeigen nur, daß diese nicht ganz dem antiken System entsprochen haben, kleineren Umfang hatten, nicht aber, daß die Melodien des Chorals so strikt dem antiken System entsprochen haben müssen, daß seine Anwendung unausweislich war — wer weiß, wieviel mehrfache Chromatik im „Urchoral“ wirksam war — die Dominanz theoretischer Systematik über die Wirklichkeit schon im Rationalisierungsprozeß kann nicht einfach übersehen werden, zumal in derart kavalierrmäßiger Nichtbeachtung der Quellen und der Literatur über diese Quellen:

Allein schon der, auch bei Hucbald nicht unterdrückte Bezug auf das System von symmetrischen Quartan, und die damit nicht zusammenhangslos existierende *finalis*-Lehre macht solche Behauptungen etwas zu forscht und etwas zu unbedacht, um mit jugendlichem Eifer entschuldigt werden zu können. Auch sollte man bedenken — Literatur, deren Beachtung empfehlenswert ist, liegt vor —, daß der Vorgang der durch Ausrichtung an der Antike erreichte und, vorher, gewollte Schritt der Rationalisierung keine historische quantité négligeable darstellt; daß das System von *τόνοι* und der drei Genera nicht übernommen wurde, soll das auch irrelevant sein? Das Grundsätzliche übernimmt man und wendet es an, ob aber z. B. der „Urchoral“ nicht noch Spuren antiker Chromatik gezeigt haben könnte — eine „Gesangsmanier“ wie das *quilisma* hat offenbar antike Tradition —, ob das (nicht rationalisierte) Tonsystem des Urchorals identisch mit dem des Mittelalters war, also ob das vom Mittelalter auf den Choral angewandte Tonsystem, die diatonische Skala mit ihrer Gliederung in symmetrische Tetrachorde wirklich dem („intuitiven“) Tonsystem des Urchorals identisch war, das müßte Pfisterer erst einmal beweisen, ehe er solche apodiktischen Urteile fällen kann — die Chromatik jedenfalls, die sich, erstaunlich genug, bis Johannes Cotto halten konnte, paßt nicht in das mittelalterliche Tonsystem; hier sind also konkret erhebliche Diskrepanzen.

Dies ist nicht irrelevant, sondern beachtenswert, weil daraus klar wird, daß und warum der Rationalisierungsvorgang erhebliche Zeit in Anspruch genommen hat: Man mußte zunächst auch das adäquate Tonsystem formulieren; sicher, die antike Autorität hat sich dann durchgesetzt, allerdings in wesentlichen Bestandteilen verändert: Die Theorie der *τόνοι* z. B. wurde nicht übernommen mit der Folge, daß Chromatik theoretisch adäquat nicht definierbar war, sondern erst einige Jahrhunderte notwendig waren, bis die antike Theorie hier wieder erreicht war, deutlich z. B. im *Wohltemperierten Klavier*, das man in dieser Hinsicht als Aristoxenisch bewerten kann.

Auch die tetrachordale Ordnung wurde grundsätzlich verändert, was auch nicht so ganz ohne Probleme ist: Es wird nicht einfach nur das antike Tetrachord, *S, T, T* durch das symmetrische, *T, S, T* ersetzt, sondern dies geschieht in Verbindung mit der

endgültigen Rationalisierung der *finalis*-Lehre, der Projektion von als wesentlich befundenen Haupttönen in bestimmter Weise auf die Tonleiter, womit ein einziger Ton als Repräsentant einer ganzen Tonartklasse verstanden werden konnte — die Bedeutung dieser Idee, die gerade keine antike Vorgabe hat, und die strukturell keineswegs direkt aus der „vorrationalen“ Vorgabe abgeleitet werden kann, ist musikhistorisch kaum zu überschätzen, aber zeitlich eben erst ein Produkt frühestens der zweiten Hälfte des 9. Jh. — Aurelian und der erste Anonymus der *Alia Musica* weiß davon noch überhaupt nichts. Von was? Von der Zuordnung von *finales* auf die rational diatonisch definierte Skala; das ist als Produkt des Bemühens um Rationalisierung der Tonartordnung zu verstehen, nicht etwa als Ursprung eines *finalis*-Prinzips: Es ist eben nicht notwendig, die Idee zu diesem Prinzip, der Wichtigkeit von strukturellen Haupttönen, vielleicht und wahrscheinlich gewisser intervallischer Kontextbedingungen und die Projektion auf die Skala, also die Idee der funktionalen Repräsentation einer Tonart durch einen skalisch definierten Ton, aus der antiken Vorgabe genetisch zu begründen, es ist im Gegenteil nicht möglich. Das *Dasia*-System ist direkter Ausdruck dieser letzteren Idee, die so trivial nicht ist, daß sie mit einem solchen „Hinweis“ in ihrer historischen Bedeutung zu erledigen wäre.

Daß nach dieser Festsetzung, die auch bei Hucbald ihren Ausdruck gefunden hat, parataktisch zur Darlegung übrigens der Auswahl aus dem antiken System, und im Laufe ihrer Durchsetzung geradezu eine neue Welle von Problemen mit Tonarbestimmungen entstehen mußten, das dürfte trivial sein, zumal es ausreichende Zeugnisse dafür gibt: Je mehr rationales, intervallisch skalisches Denken und damit zusammen die rationale Tonartenlehre sich durchgesetzt hat — d. h. die *cantores* zu *musici* erzogen wurden, was noch zur Zeit von Guido nicht erreicht war —, desto restriktiver wurden zwangsläufig die tonalen Bestimmungskriterien; dies zeigt schon die Erkenntnis der *Scholica Enchiriadis*, die zum ersten Mal rational, es sei betont, rational intervallisch, Verstöße gegen die Skala in den Melodien bemerkt und zu klassifizieren sucht — klassisches Ergebnis der Arbeit von Jacobsthal —, dennoch aber sozusagen vor der Überlieferung kapituliert, d. h. ihr Tonsystem in Bezug auf den Choral nicht absolut setzt (ein Gegensatz zur *Musica Enchiriadis*), sondern als eine Art stilistisches Mittel, weil es eben doch auch gut klingen kann, zuläßt — Chromatismen werden rationalisiert, klassifiziert, aber nicht emendiert, leider auch nicht ausführlich an Beispielen klassifiziert, wahrscheinlich weil man noch nicht viele Melodien voll rationalisiert hatte.

Mit einem rigoroseren Verständnis der Richtigkeit des nun verstandenen diatonischen Systems und seines Bezugs zu den *finales* müssen zwangsläufig immer mehr „Fehler“ offenkundig werden, eben rational nachprüfbar — man muß sich diesen Vorgang doch als eine Art Entdeckungsreise vorstellen, als auch wissenschaftsgeschichtlich bedeutsame Anwendung einer selbst neu erkannten rationalen Systematik auf existierende Wirklichkeit. Insofern ist es natürlich, daß sich die Probleme einer tonalen Zuordnung häufen, z. B. wenn man Regeln zum Ambitus skalisch eindeutig festlegen kann, dann wird man auch, s. Ododo, GS I, S. 251 b, entsprechende Verstöße ganz anders finden und formulieren können, als dies zur Zeit Aurelians möglich war. Die Zwänge zur exakten Formulierung von Kriterien der Tonartklassen, die sich aus dieser Rationalisierung ergeben, zwangsläufig wie gesagt,

erweitern eben auch, und zwar grundsätzlich, den Regelungsbedarf! Es handelt sich um eine Rationalisierung der Sichtmöglichkeit von Musik, die *finales* waren skalisch exakt definiert, was sie bei Aurelian nicht waren, ohne daß damit eine Bedeutung von funktionalen Haupttönen ausgeschlossen ist, nur skalisch rational waren sie mit Sicherheit nicht definiert. Vollständig rational notierte liturgische Gesangbücher haben bekanntlich nicht sofort den theoretischen Rationalisierungsprozeß praktisch umgesetzt. Grundsätzlich ist mit Hucbald, Remy und der *Musica Enchiriadis* die Rationalisierung geleistet — ob damit auch schon alle Melodien im Gebrauch wenigstens im Umkreis dieser Theoretiker rational analysiert waren, den Sängern als bewußter Maßstab dienend, darf gefragt werden. Die Emendierung von Chromatik jedenfalls ist ausreichend klar noch lange nach der grundsätzlichen Erfüllung des Programms von Aurelian bezeugt.

Daraus aber einfach zu schließen, die Zeit bis Aurelian habe gar keine Kriterien gehabt, ihre Tonartzuordnung zu definieren als durch die Angabe der zugehörigen Psalmmodietöne, übersieht, daß z. B. bei Gradualia sich wohl die Frage nach der jeweiligen Koppelung nicht gestellt haben kann, da waren die Versmelodien in der Regel sozusagen fest verbunden; dennoch erscheinen auch Gradualia in Aurelians Melodiebeschreibungen — man kann doch nicht die Unfähigkeit, in der gleichen Weise wie 50 oder 100 Jahre später rational über musikalische Strukturen sprechen zu können, einfach gleichsetzen damit, daß man überhaupt keine Kriterien gekannt haben könne. Insofern aber erscheint Pfisterers Formulierung, ib., S. 191, *Wie man sich unter solchen Bedingungen eine melodische Überarbeitung nach tonartlichen Kriterien im 8. Jh. vorstellen soll, ist mir unklar*. Rationale Klarheit darüber wird Pfisterer nicht finden können — der signifikante Unterschied des Umgangs mit dem Bezug zu strukturell wichtigen Tönen, z. B. den späteren rational definierten skalischen *finales*, in Greg zu AR ist einmal unübersehbar. So „weich“ solche Merkmale auch erscheinen mögen, wegzudiskutieren sind sie wohl nicht; andererseits finden sich neben den angesprochenen signifikanten Unterschieden zwischen AR und Greg in den Initien und Schlüssen, den tonalen Gesamtdispositionen der Binnenkadenzen schon in „vorrationaler“ Zeit ausreichende Hinweise auf Probleme mit der Durchsetzung des Systems von acht und nur acht Tonarten. Das nicht gerade absurde Modell von *cordemères* übrigens verweist, selbst wenn dies Pfisterer *unklar* sein sollte, daß durchaus die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit einer sekundären Erweiterung der Anzahl von Melodieklassen unter Veränderung von Melodien gegeben ist, in vorrationaler Zeit, um eben jeweils acht Typen zu erhalten — bei den *tractus* war dies unmöglich, da existierten nur zwei Typen, bei anderen „vagen“ Melodien war dies offenbar anders (daß Psalmodieformeln verschwunden sind, bezeugt noch die *Commemoratio brevis*, kein Hinweis auf Veränderungen am Choral?): Warum soll man solche, nicht gerade unsichtbar gebliebenen Möglichkeiten der historischen Entwicklung einfach übersehen, nur um ein Vorurteil als Beweis der unüberwindbaren Dummheit früherer Forschung durchsetzen zu können? Und es sei betont: Daß auch AR in rationaler Überlieferung — neumierte, lesbare Hss. von AR aus der Zeit des 9. Jh. hat Pfisterer noch nicht vorgelegt — einigermaßen korrekt tonal erscheint, ist trivial angesichts eben dieser rationalen Überlieferung.

Die einfache Identifizierung der Zeit, *im 8. Jh.* mit den durch die enorme Steige-

rung der rationalen Klassifikationsmöglichkeiten zwangsläufig erweiterten Problemen mit einer adäquaten Rationalisierung ist historisch unbrauchbar, abgesehen davon, daß Pfisterer damit nun eine feste Entscheidung vorgibt, wann die Rezeption des Römischen Chorals abgeschlossen war; übrigens, diese Rezeption erfolgte nicht in den Raum eines musikkulturlosen Barbarenhaufens, sondern in eine, jedenfalls nach Walahfrieds Zeugnis, entwickelte ebenfalls ‚liturgische wahrscheinlich höher als in Rom stehende<sup>355</sup>, Musikkultur; daß dann eine solche, rein mündlich durchzuführende Übernahme im Lauf der Zeit bis zur Notation und dann Rationalisierung ohne jeden stilistischen, bewußten oder unbewußten Einfluß der etablierten und ersetzten Musikkultur erfolgt sein soll, muß Pfisterer erst einmal plausibel machen. Hier erscheint seine Argumentation als nicht brauchbar, insbesondere in Hinblick auf das Verständnis der fränkischen *cantores* als höchstens fähig, Melodien sklavisch genau übernehmen, aber doch nicht verändern zu können — was sagt dann aber die Stelle aus der Vita Wilhelms? doch offenbar, daß es mit der Sklavizität nicht so ganz gut bestellt gewesen sein kann, noch bis in die Zeit Wilhelms.

Festzuhalten ist also: Die *Scolica Enchiriadis* bemerkt als erste theoretische Schrift — kein Wunder, das *Dasia*-System<sup>356</sup> ist das erste rationale, auf den Choral gerichtete System — die Existenz von „falschen“ Tönen, sieht aber keinen Grund, diese zu ändern. Das wird mit der Entwicklung der Rationalisierung zur totalen Erfassung aller Melodien,

---

<sup>355</sup>Dies ist klar angesichts dessen, was die Theoretiker im „Norden“ im Verlauf von 100 Jahren geleistet haben; die Römer waren nur „gezwungen“, ihre Melodien weiter zu singen: Die Anforderungen waren an die Franken gestellt — und was dadurch entsteht; das muß auch ein Papst anerkennen, wenn er sich eine Orgel aus Deutschland erbitten muß; in der Zeit, da im Frankenreich alles drunter und drüber gegangen sein soll, bildungsmäßig reichte das offenbar immer noch aus, wesentlich über Roms Fähigkeiten zu stehen; die Wut des Diakons ist hierfür ein deutlicher Beleg. So etwas wie Karl d. Kahlen gab es im Süden nicht, erst recht nicht in Rom — um nur ein einziges Beispiel zu nennen.

<sup>356</sup>Es sei der Kürze wegen erlaubt, die Namen für die Zeichen hier auch für das Bezeichnete, das betreffende Tonsystem zu verwenden, auch wenn dies nicht ganz exakte Ausdruckweise ist. Übrigens läßt sich an diesem Tonsystem und seiner natürlich gemeinten totalen Gültigkeit für alle Melik auch der Unterschied zwischen Gemeintem, *intentum* und Bezeichnetem, *designatum*, erläutern: Gemeint ist natürlich das Tonsystem der musikalischen Wirklichkeit, bezeichnet aber wird ein System, das dieser Wirklichkeit nur partiell gerecht wird — die Idee, nur mit dem disjunkten, symmetrischen Tetrachord auszukommen, schien eine geniale Vereinfachung, war aber in Wirklichkeit eine Katastrophe, weshalb die *Musica Enchiriadis* bei Darstellung der Oktav auch ausweichen muß auf ein „neutrales“ Zeichen- und Tonsystem; ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Rationalisierung noch in den Anfängen steckt — wie schon anderswo bemerkt: Der Autor hatte eben noch keine Klaviertastatur zur Orientierung, sondern mußte das Tonsystem erst selbst aufbauen, was er nur mit gewissen Fehlritten leisten konnte. Hucbald, auch sonst eine Art „Klassizist“ war nicht so mutig, er setzt das antike System absolut, aber noch ohne die daraus entstehenden Probleme erkennen zu können — er hat sicher noch nicht alle Melodien vollständig rational gedacht oder notiert.

d. h. der Projektion aller Melodien auf die eine diatonische Skala, zwangsläufig anders: Da erkennt man auf einmal, und dazu noch eindeutig feststellbar, Überschreitungen der vorgeschriebenen — auch das etwas Neues, nur da Mögliches — Ambitus, vor allem aber „falsche“ Töne, d. h. Töne, die mit diesem theoretisch vorgegebenen, autoritativen Tonsystem nicht erfaßbar waren, offenbar gar nicht so selten — ein Beweis für die Natürlichkeit dieses Systems für den Choral? Man kann nur hoffen, daß die Diatonik vorherrschend war, beweisen kann man das nicht!

Jeder Sänger lernt — oder soll dies wenigstens tun —, wie man den Choral rational versteht, jede Melodie als Folge von Tönen, die auf einen skalisch festgelegten Grundton bezogen sind, und findet sich konfrontiert mit vielen Regelverstößen, die man emendieren muß, denn das Tonsystem ist gegeben, durch Pythagoras, durch die Konsonanzen, also durch Autorität. Es kommt also zwangsläufig zu einem *clash* von Autoritäten, Gregor bzw. die Überlieferung auf der einen, Pythagoras, Boethius bzw. das rationale Tonsystem auf der anderen Seite. Also passen viele an, was zu einem gewissen Durcheinander führen kann, das in deutlich verschiedenen Emendierungsmethoden, einschließlich der einfachen „Unterdrückung“, seinen Ausdruck findet.

Und hier ist doch die Frage zu wiederholen: Warum finden wir in der rationalen Überlieferung — die adiaستمatische Notation sagt natürlich nichts zu Chromatismen o. ä. — von den von Oddo wie Guido überzeugend, d. h. nicht nur rhetorisch, sondern inhaltlich begründet<sup>357</sup> angesprochenen Variantenbildungen offenbar relativ wenig. Das ist eine Frage, die weniger die frühe Überlieferungsgeschichte des Chorals betrifft, wohl aber doch seine heute greifbare Gestalt. Und da kann wieder die Skepsis einsetzen, die die frühe, aufs 8. Jh. datierte Übernahme der Choralmelodien nach Benevent betrifft: Angesichts der, es sei nochmals wiederholt: Von Guido und Oddo zuverlässig bezeugten,

---

<sup>357</sup> *Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt; aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neuman cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus, aut in loco, qui vocem non recipit, inchoamus. ... Micrologus!*, ed. Smits van Waesberghe, S. 134, 5. Wie das folgende Beispiel für divergierende Ausführungen klar genug zeigt, sind an dieser, an der *Scolica Enchiridis* angelehnten Stelle (Guido erwähnt „das“ da erwähnte Instrument nicht, warum wohl!), nicht etwa nur einfach Intonationsschwierigkeiten, also „unsaubere“ Intonationen gemeint, es geht um falsch gesetzte Halbtöne. Diese muß man emendieren: *Quod ut exemplo pateat, in Comm. Diffusa est gratia, multi propterea, quod erat incipiendum in .F. uno tono deponunt, cum ante .F. tonus non sit. ...* Also *multi* singen die Melodie nicht so wie es sein soll, d. h. wie es die Theorie befahl und befiehlt (Anspielung an einen bekannten Spruch): Damit ist aber klar belegt, daß es Varianten gibt — die zu verschiedenen Emendierungen führen können; daß das keine Unterschiede und durch sekundäre Eingriffe entstandene Varianten sein dürfen, mag behaupten wer will. Klar ist, daß es solche Variantenbildner in ausreichender Zahl gegeben haben muß, denn ein ganzes Kapitel dieses Problems wegen anzusetzen, wird Guido wegen weniger Beispiele ja wohl nicht beabsichtigt haben. An anderer Stelle sagt er noch mehr zu diesem Problem.

offenbar ziemlich weitgehenden und weitverbreiteten Emendierungspraxis im 10. und noch im 11. Jh. — dafür spricht Johannes Cotto — ist in der Beneventanischen Überlieferung offenbar wenig oder nichts zu spüren.

Ein Beweis für frühe Übernahme? Nein, nicht notwendig, denn einmal mußte Benevent nach den Melodien auch deren Rationalisierung übernehmen — als sekundärer, späterer Akt (wenn nicht Pfisterer rational neumierte Beneventanische Quellen des 8. Jh. vorlegen kann) —, und damit wurde Benevent doch auch in die Lage versetzt, selbst die angesprochenen neuen Erkenntnisse zu machen und zu emendieren, das war angesichts der durch die Rationalisierung, deren „Endprodukt“ man in Benevent zweifellos sehen kann, geradezu unausweichlich: Daß zwischen dem neuen, rationalen Tonsystem und den überlieferten Melodien eine, z. T. wohl erhebliche Diskrepanz bestand, das mußten, wenn die *cantores* der Langobarden die Rationalisierung selbständig auf den Choral angewandt haben sollten — und das schließlich müßten sie getan haben, denn sie überliefern ihre, angeblich!, bereits im 8. Jh. übernommenen Melodien in rationaler Linienschrift —, dann müßten auch sie zu Emendierungen gezwungen worden sein. Ihre Melodien aber scheinen sie nicht in wesentlich anderer Form — und „falsche“ Chromatik, wie auch immer emendiert, ist ein wesentlicher Formfaktor — zu überliefern als die übliche Überlieferung.

Jedenfalls legt Pfisterer gerade hierzu keine statistischen Untersuchungen vor, obwohl diese eine wesentliche Grundlage der Bestimmung des Alters der Überlieferung von Greg in Benevent sind. Wenn Benevent etwa einfach auf die Alternierung der beiden Tetrachorde verzichtet, ist das ein geradezu zwingender Hinweis auf spätere Entstehung, warum, muß wohl nicht begründet werden.

Ersichtlich läßt sich dieses Problem doch etwas leichter lösen, wenn man eine Ablösung des Altbeneventanischen Gesangs durch die geschriebene, rationale Fassung von Greg annimmt; eine Ansicht, die so absurd, unüberlegt oder dumm denn doch nicht zu sein scheint, wie sie Pfisterer charakterisiert. Denn, daß die Gesamtheit der Hinweise auf Emendierungen, also Veränderungen, die im Fall von Chromatik auch partiell nachweisbar sind, was angesichts der Arbeit von Jacobsthal wohl auch Pfisterer akzeptieren muß, bleibt natürlich zu fragen, inwiefern eine bereits um 800 oder davor angesetzte Rezeption des Fränkischen Chorals in Benevent nicht nur so große Begeisterung ausgelöst haben soll, sondern auch, wie dann diese Veränderungen alle bereits vor ihrer Ausführung nach Benevent rezipiert worden sein sollen; übrigens einschließlich der rationalen Notenschrift auf Linien, deren autochthone Entstehung in Benevent Pfisterer jedenfalls nicht nachweisen kann.

Zumindest die Rationalisierung, die Pfisterer als eine Art Nebensächlichkeit behandelt, ib., S. 192, muß wohl als eine zweite Rezeptionswelle nach Benevent übernommen worden sein; und dann mit so großer Durchschlagskraft, daß der alte Beneventanische Gesang endlich wirklich verschwinden konnte und damit die besondere Gedächtnisbelastung schließlich doch beendet wurde, die in der Erhaltung zweier, ausweislich der wenigen erhaltenen Melodiebeispiele echt Beneventanischen Gesangs sehr verschiedenen Fassungen im lateinischen Westen, dieser These zufolge, nur die armen Beneventanischen *cantores*

belastet haben muß (wenn man dieser Vorstellung folgen will); mit Pfisterers eigenen, denkwürdigen Worten gesagt: *Warum so umständlich?* Jedenfalls kann Pfisterers Beweisführung, ib., S. 193, daß die hervorragende Wiedergabe des Gregorianischen Chorals in Benevent das Beispiel dafür liefere, daß die Franken den Römischen Choral unverändert übernommen hätten, nicht akzeptiert werden: Die Beneventanische These, wenn man sie so nennen darf, basiert ausschließlich auf liturgischen Sachverhalten, deren Interpretation in ihrer unbedingten Anwendung auf die Melodie auch nicht gerade als wirklicher Beweis gewertet werden kann, zumal auch hierzu Einwände vorliegen, auch wenn sie für die großen Kenntnisse Pfisterers völlig irrelevant erscheinen mögen: Vielleicht könnte ja doch ein Zirkelschlußvorliegen, Greg muß uralt sein, weil Benevent Greg überliefert, die Überlieferung von Greg in Benevent muß alt sein, weil die Franken den Choral nicht verändert haben können. Es bliebe, für diese Vorstellung bzw. dieses Vorurteil, aber eben noch die Frage zu beantworten, weshalb und wie eigentlich ein Weiterleben des Altbeneventanischen Gesangs zu verstehen ist, bis in die Zeit eines ja historischen Papstes und seines Postulats nach Einführung von Greg in Benevent. Benevent jedenfalls steht bei der Rationalisierung von Greg nicht an musikhistorisch erster Stelle, diese Rationalisierung erfolgt im „Norden“, die von Benevent verwandte Notenschrift ist jung, d. h. man muß eine zweite Rezeptionswelle in Benevent voraussetzen, die nur die Rationalisierung betrifft, muß dann aber fragen, wie Benevent die andernorts im „Norden“ und auch bei Guido und Oddo geschehenen Emendierungen überliefert. Selbst Pfisterer ist es nicht gelungen, eine, gar noch rationale Überlieferung von Greg in Benevent im 8. Jh. nachzuweisen — daß die Neumenschrift aus Benevent ins Frankenreich gekommen wäre, vielleicht durch Paulus Diaconus scheint noch niemand behauptet zu haben, aber, wer weiß. Bis zum Beweis des Gegenteils darf also eine gewisse Skepsis bestehen, die die Uraltüberlieferung von Greg ausgerechnet im so besonders frankenfreundlich eingestellten Langobardien betrifft.

Nun aber zurück zur Phase der sozusagen rationalen Tonalisierung: Formuliert war das *finalis*-Prinzip, das sich auch durchgesetzt haben muß, also im Choral gewisse, sicher nicht total übereinstimmende, Parallelen zur Folge gehabt haben dürfte, und man lernt immer besser, damit umzugehen — es ist auch nicht erkennbar, daß z. B. Benevent hinsichtlich dieses Modells der Tonarten irgendwelche Schwierigkeiten gehabt hätte; sollte dieses Prinzip etwa auch aus Benevent in den „Norden“ gekommen sein, ohne jedes Zeugnis der für dieses Modell unabdingbaren theoretischen Arbeit? Behaupten kann man natürlich alles und durch „Verluste“ erklären. Auch hier kann Skepsis gegenüber der beneventanischen „Uraltthese“ nicht so ganz leicht unterdrückt werden. Im „Norden“, dann aber<sup>358</sup> auch im „Süden“, dessen Erkenntnisse wieder schnell in den „Norden“ ka-

<sup>358</sup>Ein Zeichen für die schnelle Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnisse im lateinischen Europa schon des Mittelalters, und das ganz ohne EU-gesteuerte inhaltsinvariante Formalisierungen durch Politikermentalität gesteuerter Prozesse der Schaffung eines *europäischen Bildungsraums* durch europäische Unbildungsträger unter begeisterter Zerschlagung Schelling-, Schleiermachers-, Humboldtscher echter Bildungsideale durch — gegenüber den genannten Vertretern deutscher idealistischer Philosophie nur so zu qualifizierender — Großgeister wie BildungsministerInnen:

men, wurde dieser Umgang mit dem *finalis*-Modell erreicht, durch Lernen der Projektion jeder Melodiegestalt auf das skalisch geordnete Tonmaterial — es wird nicht nur die intervallische Rationalisierung geleistet, sondern unmittelbar die skalische Rationalisierung; nur die skalische Ordnung darf sich in den Melodien wiederfinden lassen. Der „Erfolg“ dieses Vorgehens ist das Bemerkens einer Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis, wobei zu beachten ist, daß die Theorie stets als Regel für die Praxis verstanden wurde — nur, ihre Formulierung und ihre Anwendung auf die Wirklichkeit stellen historisch getrennte Vorgänge dar, insofern als die totale Durchsetzung des Programms einige Zeit brauchte, angesichts des Umfangs des Repertoires auch kein überraschender Umstand.

Oddos (wie auch immer der Name des Autors der so überlieferten Schriften war) Text erscheint geradezu als Musterbeispiel für die angesprochene wissenschaftliche Leistung, ein gegebenes melodisches Repertoire mit dem rationalen System zusammenzuführen, wobei man den Ausdruck *behutsam* geradezu exemplarisch anwenden könnte. Das Programm wird schon im Prolog formuliert, GS I, S. 251 a (s. auch o., s. den Index):

*Sollicite quoque ac curiose investigantibus, an per omnes cantus nostra valeret doctrina, assumpto quodam fratre, qui ad comparationem aliorum cantorum videbatur perfectus, antiphonarium sancti Gregorii diligentissime investigavi, in quo pene omnia regulariter stare inveni<sup>359</sup>. Pauca vero, quae ab imperitis cantoribus erant vitiata, non minus aliquorum cantorum testimoniis quam regulae sunt auctoritate correctae.*

Die Theorie wird (noch) nicht automatisch absolut gesetzt, die Tradition des hl. Gregor ist noch dominant; die Theorie muß an der Praxis erwiesen werden, dies geschieht regelrecht durch systematischen Versuch, nämlich Überprüfung an der Wirklichkeit, dem Antiphonarium des hl. Gregor. In dieser Weise muß man sich also die Intention der Tonalisierungsarbeit vorstellen, nicht als rigorosen, totalen Eingriff von vornherein, sondern eben als behutsames Ausprobieren. Natürlich, wie zu erwarten, ergibt sich eine fast vollständige Übereinstimmung von Theorie und Praxis — schließlich muß die Methode *Oddo* funktionieren und mit der vorausgesetzten Autorität übereinstimmen, wie das später und ganz analog auch für Guido gilt, der allerdings wohl bessere Hilfsmittel verfügbar hatte. Aus

Als ob nicht das Sachgebiet das Wissen bestimmte, sondern Punkte, d. h. formalistische Gleichmacherei. Die Bildungs„wissenschaft“ überwuchert die Sachkenntnis wie ein Krebsgeschwür das gesunde Gewebe, auch eine Bildungsreform: Sollten solche unproduktiven Vernichter höchster Güter nicht beachten, daß im 13. Jh. ein Thüringer Landgraf für seinen Nachwuchs Bildung in Paris gesucht hat, ganz ohne Punkte, ganz ohne Bildungsbürokratie, offensichtlich in der naiven Auffassung, daß Wissen und Wissenschaft allein schon vermitteln können, was zu wissen ist, oder wie wäre es, Abgeordnetengehälter an wirkliche Spitzenwissenschaftler zu zahlen, die sicher wertvollere Beiträge für die Menschheit schaffen als deutsche Bildungspolitiker, denen die Fähigkeit zur Kenntnisnahme auch nur von Schleiermachers Schrift zur Hochschule aus Unbildungsgründen vollkommen abgeht? Aber, schon im Mittelalter wurde *lucus an non lucendo* „abgeleitet“, warum nicht *europäischer Bildungsraum* von *Unbildung*?

<sup>359</sup>Oddo verläßt hiermit den „pluralis maiestatis“ des Anfangs; ein Anakoluth.

den Worten von Oddo scheint doch hervorzugehen, daß er einen hervorragenden *frater cantor*, nicht etwa einen sorgfältigen Leser neumierter Bücher, „verwendet“.

Einiges wenige wird an Fehlern gefunden — daß das wirklich schon alles gewesen sein sollte, ist bei der Art der Erprobungsmethode kaum wahrscheinlich. Wichtig ist dann, daß dies notwendig *ab imperitis cantoribus vitiata* ist: Hiermit liegt ein Modell vor, dessen allgemeine geistesgeschichtliche Hintergründe hier nicht zu betrachten sind, das für alle Emendierungen vorbildlich ist: Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis resultieren im Allgemeinen, s. u., auf einer fehlerhaft gewordenen Überlieferung — übrigens, ein solches Versagen der Überlieferung scheint doch geläufig zu sein; dann muß doch auch die Frage erlaubt sein, wie denn der Choral ohne auch nur kleiner Änderungen durch das 8, und 9. Jh. eigentlich so eindeutig überliefert worden sein kann, woher also die, weitgehende, Klarheit der Überlieferung sozusagen des Kernrepertoires eigentlich herrührt. Aber das ist hier nicht näher zu betrachten, dies hätte eigentlich zur Aufgabe von Pfisterer gehört; denn wie neuere amerikanische Untersuchungen zeigen, läßt sich, z. B. in den Offertorien, noch Einiges an zu Varianten führenden Emendierungen finden.

Allerdings, Oddo erkennt dann aber doch noch einige Widersprüche zu den Regeln in der Wirklichkeit, anschließend:

*Carissimi! tamen in prolixioribus cantibus vocem ad altum tonum pertinentem, et superfluas elevationes et depositiones contra regulam invenimus. Sed quia illos cantus omnium usus unanimiter defendebatur, emendare<sup>360</sup> nos non praesumpsimus. Sane per singulos notavimus, ne veritatem regulae quaerentes dubios redederemus.*

Klar ist zunächst, daß festgestellte Widersprüche zur Theorie eigentlich zu emendieren sind; dieses Postulat scheint allgemein verbreitet gewesen zu sein; man greift ein. Vielleicht ist in diesem Stadium tatsächlich die Existenz von auch nur adiastematischer Niederschrift ein Hilfsmittel, daß man nur in bestimmter Form emendieren kann und will. Oddo bezieht sich aber nicht auf Schrift, sondern auf den *usus*, die Macht der Gewohnheit sozusagen, die Autorität der Übereinstimmung: Die überlieferte Gestalt ist bei ausreichender „statistischer“ Beglaubigung durch den *usus* eben doch dominant. Damit man die Regeln aber versteht, wird auf solche Probleme hingewiesen. Auch dies ist ein klarer Hinweis darauf, was durch die Rationalisierung an Problemen offenkundig bzw. erst geschaffen wurde, denn die Regeln sind Ergebnis einer Vorentscheidung, z. B. zum Ambitus von plagalen Tonarten (vgl. dazu die Hinweise von Jacobsthal, *Chromatische Alteration*, S. 231). Übrigens sollte man hinsichtlich der Bestimmung von Ambitus beachten, daß schon Oddo das Argument anwendet *propter Davidici auctoritatem psalterii*, wird der Ambitus auf eine Dezim begrenzt, GS I, S. 257 a (er kennt noch den ebenfalls rein formalen Grund *vel quia in decem vocibus ter diatessaron invenitur. ...*, ib.).

<sup>360</sup>Die Wortwahl ist sicher nicht zufällig, man muß hier als Alternative wohl entsprechend antikem Wortgebrauch *corrigere* sehen; *emendare* wird also als Ausmerzen von Fehlern gesehen, auch wenn dabei Eingriffe stattgefunden haben.

Klar ist aber, daß die Relation von *usus*/Tradition und Theorie nicht einfach ist, sondern situationsgebunden und auf den Einzelfall, also individuell bei jeder betroffenen Melodie entschieden wird, ein regelrecht systematisch wissenschaftliches Vorgehen. Eingriffe werden behutsam durchgeführt, unter Einsatz nicht nur der Regelsystematik, sondern auch des musikalischen Verstands. Damit aber ist deutlich, daß andere, „theoretischere“ Autoren als Oddo ausreichend Gründe hatten, emendierend vorzugehen, also Theoretiker, die nicht so behutsam gegenüber der Überlieferung waren wie Oddo. Klar ist aber, daß er, wie schon Regino in vorrationalen Denken, das Repertoire überprüft — daß er eine Rationalisierung des vollständigen Repertoires geleistet hat, die zwangsläufig in einer vollständigen rationalen Niederschrift hätte münden müssen, darf dabei gefragt werden. Oddo jedenfalls scheint hier trotz grundsätzlich erreichter rationalen Denkfähigkeit, noch auf vorrationalen Mitteln des Gedächtnisses gehandelt zu haben.

Wie die alte, d. h. „vorrationalen“ und die neue, skalisch rationale Tonartbestimmung aufeinander trifft, läßt Oddos Formulierung exemplarisch erkennen — dabei ist natürlich für ihn die rationale Skala, das diatonische Tonsystem so selbstverständliche Grundlage der Ordnung, daß ihm die, die nach anderen Kriterien vorgehen, nur als ungeblidete Verderber, irrationale Sänger erscheinen können. Diese Wertung bedeutet aber nicht, daß die entsprechenden Vertreter der älteren, „vorrationalen“, und das heißt auch wesentlich auf die mündliche Weitergabep Praxis gegründeten Tonartenklassifizierung an sich irrational vorgegangen seien — nach rationalem Standard müssen sie natürlich als unverständliche Ignoranten erscheinen: Die Klassifizierung einer Melodie als Repräsentant einer Tonart kann nur noch nach Bezug des von ihr verwendeten Tonmaterials auf die skalisch festgelegte *finalis* geschehen, wer anders vorgeht, muß irrational handeln. Nur, man darf bei diesem Urteil nicht übersehen, daß allein schon die Formulierung eines Systems von acht Tonartenklassen eine Leistung der älteren, „vorrationalen“ Generation war. Jetzt, d. h. mit Absolutsetzung der rationalen *finalis*-Lehre kann schon ein einziger Ton in einer ganzen Melodie deren tonartliche Einordnung bestimmen bzw. zum Problem werden.

Als Beispiel führt Oddo die Antiphon *O beatum Pontificem*, die im Römischen Antiphonar in der Mitte etwas anders lautet, aber den gleichen Melodieverlauf hat, was auf *O sanctissima anima* wie in der von Oddo gemeinten auf *O Martine* ein *c* beinhaltet. sonst steigt die Melodie nur bis zum *a* von den Tieftönen *CD*. Traditionell war die Melodie, was Oddo auch anerkennt, nämlich in Bezug auf Anfang und Ende korrekt, in den 2. Modus eingeordnet, *propter illius tantum vocis elevationem, ubi dicitur: O Martine dulcedo in primo tono a Domino Oddone curiosissime est emendata. ...*, GS I, S. 256 b, wie dies das heutige Antiphonar auch wiedergibt. Oddo will damit zeigen, daß ein einziger Ton ausreicht, die Tonartzuordnung, d. h. die Klassifizierung zu bestimmen. Für die ältere Klassifikationspraxis war dies offensichtlich ohne Belang, obwohl natürlich, in dieser Hinsicht, die gleiche Melodie vorlag.

Allerdings bleibt hier die Frage, ob die Formulierung, *in primo tono ... curiosissime est emendata*, mehr als die einfache Umklassifizierung bedeuten könnte: *curiosissime*, also etwa *in ganz besonderer Sorgfalt*, erscheint eine etwas aufwendige Kennzeichnung der

großen Tat von Oddo, auch der Ablativ *in primo tono*, und nicht wie zu erwarten, *in primum tonum ... emendata est*, könnte die Frage, ob hiermit vielleicht auch ein Eingriff gemeint gewesen sein könnte, Veränderung eben von Anfang und Ende, die sich offenbar auch durchgesetzt hat. Tatsächlich hat die Ant. *O beatum* die Schlußbildung, immerhin sieben Töne, mit der Ant. *Posuerunt* gemein; nicht gemein hat sie mit der Ant. den typischen Anfang der 1. Tonart; nur dafür gibt es auch genügend andere Beispiele „außerhalb“ des 1. Tons. Denkbar ist auch, daß der Emendator den Sprung auf *Q sanctissima* von *Ea*, wie er oft in den *O*-Antiphonen des 2. Tons auftritt zu *Da* verändert hat, um auch hier den 1. Ton deutlicher zu machen. Dies soll hier nicht untersucht werden, nur, ganz ausgeschlossen sind entsprechende Eingriffe, die sich dann doch erhalten haben, eben nicht — der Ansatz von Pfisterer, daß die Rationalisierung im Rahmen der tonalen Bestimmung mit Sicherheit gar keine redaktionellen Änderungen mit sich gebracht haben könne, ist zumindest nicht ohne weiteres als Arbeitsgrundlage berechtigt.

Oddo führt diese einfachere Art der Emendation allein aus Ambitusgründen — hier bestehen weniger klare rationale Bedingungen — exemplarisch dafür an, daß schon ein einziger Ton, hier der Träger der höchsten Tonlage in der Melodie die tonale Klassifizierung bestimmen kann, auch in diesem einfachen Fall, der wohl den im Prolog angesprochenen gleich ist. Wichtiger sind natürlich die Probleme, die sich aus der falschen Setzung des Halbtons, also aus Chromatismen ergibt; gerade da wird der Gegensatz zwischen „vorrationaler“ und rationaler Tonartbestimmung besonders deutlich, GS I, S. 256 a:

*In maximum saepe errorem vulgares cantores labuntur, quia vim toni & semitonii, aliarumque consonantiarum minime perpendunt. Id enim unusquisque eorum eligit, quod primum auribus placuerit, vel quod facilius ad descendum pronuntiandumve provenerit: Fitque magnus error in multis cantibus, cuius modi sint.*

Offensichtlich gibt es, seiner einführenden Bemerkung deutlich zum Trotz<sup>361</sup>, also doch Einiges an emendierungswürdigen, von „bequemen“ *vulgares cantores* verderbten Fehlern, nämlich die Halbtonsetzung. Danach folgt eine kurze terminologische Erörterung, warum *modus* besser sei als *tonus*, dessen Bedeutung als *Ganzton* Probleme machen könnte; das stimmt genau mit der terminologischen Vorgabe der *Musica Enchiridis* überein (beide konnten und mußten natürlich die Formulierung von Boethius auf die eigene Musik und ihre tonale Ordnung beziehen): Die betreffenden *cantores* sind *vulgares*, womit Oddo die nicht musiktheoretisch gebildeten Sänger meint, eine beachtenswerte Verwendung der Qualifikation, sind u. a. dadurch gekennzeichnet, daß sie offenbar kein Wissen von der Bedeutung von *inales* haben — ein doch sehr deutlicher Beweis für die Annahme, daß die *finalis*-Lehre eher spekulativer als „natürlicher“ Herkunft war, daß also die vorrationale Klassifikation von tonartlichen Melodieklassen nicht auf irgendeiner intuitiven „Vorform“

<sup>361</sup> War der Hinweis auf Übereinstimmung von Wirklichkeit bzw. Tradition und Theorie vielleicht eine Art Rechtfertigung, z. B. gegenüber Skepsis gegenüber der Rationalisierung? Die Überlieferung ist, natürlich, korrekt, nur schlechte *cantores* bringen da Fehler hinein! Von denen gibt es aber offenbar nicht ganz wenige.

dieser Lehre beruht haben muß, daß dieses Modell der Tonarten also nicht irgendwie aus dem Geist von Greg erwachsen ist, sondern einen zumindest sehr wirksamen spekulativen Anteil gehabt haben kann. Damit allerdings erhebt sich wieder das Problem, daß die totale und absolute Verpflichtung des *finalis*-Prinzips für jede Musik nicht ohne gewisse Eingriffe stattgefunden haben muß, daß also die Behauptung einer totalen Irrelevanz der tonalen Rationalisierung von Greg absolut keine Veränderungen am Gesang bewirkt haben darf, also auch nicht bewirkt haben kann: Daß sich das Prinzip oder eben „Dogma“ der *finalis* bei Theoretikern recht schnell durchgesetzt hat, von den Anfängen bei Hucbald und in der *Musica Enchiriadis* bzw. überhaupt den *Dasia*-Schriften ab, folgt nicht nur aus der auch regional erstaunlich breiten Überlieferung der wesentlichen musiktheoretischen Texte im Mittelalter, sondern grundsätzlich aus der Tatsache, daß ein abendländischer Bildungsraum im Mittelalter nicht durch zentralistische, rein formalistische Vorgaben durch den Caesarenwahn moderner Superbürokratien und bildungsarmer Bildungspolitikern so stark behindert worden ist, wie dies heutzutage die Norm ist. Damals ging es noch um Bildungsinhalte, nicht allein deren politisch korrekte Form; die „Mobilität“ von Wissen war zur Zeit nicht nur von Lupus bis Duns größer als sich in Vergleich zu Humboldt nur als Geistchen zu bewertende Bildungsdamen auch nur vorstellen können.

Im Gegensatz aber zum Autor der *Scolica Enchiriadis* ist jetzt der Verstoß gegen die strikte Diatonik klar ein *error*; hier, im Gegensatz offenbar zu Ambitusüberschreitungen, ist keine Entschuldigung oder Begründung durch den *usus* möglich, hier ist das Tonsystem absolut, d. h. wer „falsche“ Chromatik singt, kann dies nur aus letztlich verwerflichen Gründen tun, nicht etwa vorgegeben von der Überlieferung.

Die entsprechenden Vertreter falschen Singens — und wer wollte beweisen, daß diese nicht die ursprüngliche Fränkische/Gregorianische Fassung bzw. ihre direkte Nachfolgerin singen — sind also *vulgares cantores*, womit man hier deren theoretische Unbildung verstehen muß, denn sie haben keine Ahnung von der Differenzierung zwischen Halb- und Ganzton — im Sinne der Theorie! Natürlich differenzieren sie Halb- und Ganztöne im Singen, sie singen sie an falschen Stellen. Grund für dieses Laster ist der erste gefällige Eindruck für das Ohr oder leichtere Lern- und Sangbarkeit; Kriterien, die keineswegs absolut sind, sondern klar auf Konventionen beruhen. Dargestellt werden die Fehler als rein sinnliche Erscheinungen, Annehmlichkeit oder Leichtigkeit, in Wirklichkeit kann man daraus folgern, daß es sich um gängige, also geläufig und daher passend erscheinende Wendungen oder melodische Fortschreitungen an den betreffenden Stellen handelt, also doch wohl um traditionsgegebene „Fehler“; Gestaltmerkmale, die als Fehler erst durch die strikte Anwendung des rational definierten *finalis*-Systems bewußt werden konnten.

Man wird kaum eine Quelle finden, die deutlicher erkennen läßt, daß die „vorrationalen“ und die rationale Tonartklassifikation als zwei verschiedene Erscheinungen gesehen werden müssen, auch wenn natürlich die spätere Rationalisierung Folge der „vorrationalen“ Tonartbestimmung ist und auch auf ihr als Ausgangsmaterial arbeiten muß. Natürlich ist das Postulat überhaupt von tonaler Klassifizierung erledigt, die Rationalisierung kann erst objektive, rational begründete bzw. ausdrückbare — wie auch im Fall der zehn Saiten

als Entsprechungen zu Tönen — Regeln formulieren. Daß daraus dann auch eine Fülle neuer Erkenntnisse, ein ganz anderes Bild, ganz neue Regeln der Tonartzugehörigkeit in Bezug auf den gesamten, und insgesamt skalisch rational auf eine *finalis* bezogenen Verlauf jeder Melodie entstehen mußte bzw. mußten, ergibt sich aus den Quellen, aber auch aus der Natur der neuen Erkenntnismöglichkeiten: Jeder Ton ist exakt, objektiv meßbar in Bezug auf die Tonika. Nur so kann jetzt eine Regel über den exakten Ambitus von Tonarten intervallisch formuliert werden<sup>362</sup>; nicht nur die Feststellung der Überschreitung einer solchen Regel, sondern überhaupt deren Formulierung ist eine neue Möglichkeit.

Daraus resultiert denn auch die Konfrontation der Bestimmungskriterien für die individuelle Tonartzugehörigkeit, die Entscheidung darüber, in welche Klasse jede Melodie fällt; dies kann jetzt tatsächlich durch einen einzigen Ton bestimmt werden.

Die *vulgares cantores*, Repräsentanten des Standes, den schon, aber ohne rationale Werkzeuge, Aurelian als hervorragende Sänger, nicht aber Musiker charakterisiert hat, sind dann natürlich auch in der Art ihrer Tonartbestimmung eher lächerlich, anschließend an die terminologische Diskussion von *modus*:

*Illos itaque cantores, si de aliquo cantu interrogaveris, cuius modi sit, illico respondent, quod nesciunt, ac si perfecte cognoscerent. Quodsi ab eis argumentum, unde hoc sciant, quaesieris, titubantes dicunt: Quia sit similis in principio & in fine aliis cantibus eiusdem modi; cum de nullo omnino cantu, cuius modi sit, sapiant, nescientes, quod unius vocis disimilitudo modum mutare compellat ...*

Dies macht klar, daß für diese intuitiven *cantores* die „Fehlsetzung“ eines Halbtons noch kein Grund für eine andere tonartliche Klassifikation war, diese, darf man schließen, war für solche *cantores* nicht von dem Auftreten eines „falschen“ Halbtons abhängig, sondern von Gestaltmerkmalen, offenbar — in gewissem Rahmen — modulo Halbtonsetzung. Dies könnte eine konkrete Voraussetzung für das Verfahren der *Musica Enchiridis* gewesen sein, auf die tonale Bedeutung von Halbtonen für die tonale Klassifizierung durch Vorstellen der diatonischen Verschiebung/Transposition einer identischen *neuma*, einer gleichen Melodiekontur hinzuweisen!

Darauf folgt die Erörterung der Ant. *O beatum pontificem*. Die Wertung von musikalischem Wissen ergibt sich für Oddo zwangsläufig: Die *vulgares cantores* haben kein Wissen, können kein Wissen haben. Und das wird dadurch besonders plastisch erkennbar, daß sie nicht einmal eine Ahnung haben, daß ein einzelner Ton die Tonartzugehörigkeit verändern kann. Dies ist die zwangsläufige Sichtweise eines fest auf dem Fundament der rationalen Theorie von Musik stehenden *musicus*; jede andere Art von Denken über Musik muß da als Nichtwissen erscheinen. So wird man auch die zunächst seltsame Formulierung verstehen dürfen, *quod nesciunt, ac si perfecte cognoscerent*. Sie müssen die Antwort geben, daß sie nicht wissen, welchem Modus eine Melodie zugehörig ist, selbst wenn sie es genau

<sup>362</sup>Die Regel selbst wird ib., S. 258 a, formuliert, wo die möglichen Ambitus der zwei Klassen genannt sind.

erfahren hätten: Wer nichts von der *finalis*-Lehre weiß, kann keine Antwort auf die Frage nach der Tonart geben, denn die, von der Stellung des rationalen *musicus* her formulierte Frage muß als Antwort den Verweis auf die *finales* geben. Und genau das können die *vulgares cantores* trivialer Weise nicht; wenn sie dann doch gefragt werden, sind sie wie zu erwarten *titubantes*, denn sie haben keine klaren rationalen Regeln, wie die, die Oddo ab GS I, S. 258 gibt, und wo sogar genau die Projektion auf die Skala für jeden einzelnen *tonus* bestimmt wird, also mit den Nummern der jeweiligen Töne in der Skala.

Die somit den „vorrationalen“ Stand repräsentierenden *cantores* können nur das von rationalem Standpunkt aus absurde Merkmal der *similitas in principio & in fine* anführen. Das ist natürlich keine rationale Angabe; nur, muß es sich dabei um vage, weitgehend subjektive Gefühle handeln? wie dies Pfisterer, ib., S. 191, natürlich ohne diese Quelle anzuführen, zu meinen scheint. Einmal ist hier zu beachten, daß die Zahl der „unklaren“ Tonartzuweisung nicht so groß ist, daß man von einer überwiegenden Unklarheit besonders für die Melodien des Meßproprium sprechen müßte — auch die vorrational singenden bzw. ihre Melodie geistig repräsentierenden *cantores* können Kriterien für die tonale Klassifikation gehabt haben, rational aber konnten sie noch zu Oddos Zeit nichts angeben, die *finalis*-Lehre ist also nicht etwa trivial, sondern wahrscheinlich doch ein Ergebnis spekulativer Konstruktion; die „praktischen“ Musiker, deren Gedächtnis deshalb nicht schlecht gewesen sein muß, hatten eben andere Klassifikationskriterien, nur eben keine rational sagbaren. Deshalb muß Oddo diese Sänger lächerlich machen und als unfähig zur Klassifikation darstellen, was ausweislich der früheren Tradition nicht korrekt sein kann, die ersten Tonare sind „vorrational“!

Zum andern fällt auf, daß die Klassifikation von *similitudo*, nämlich die musikalische Gestaltbildung und Gestaltwahrnehmung auch ein nicht zu unterschätzender Akt der Abstraktion ist; und schließlich ist zu beachten, daß Anfang und Ende, also zwei Stellen beachtet werden; man kann die „vorrationale“ Tonartbestimmung also nicht einfach auf Initialformeln reduzieren, was auch Schwierigkeiten machen würde: So schön die Formel des 1. Tons, (*C*) *Daba* auch ist, es gibt auch noch andere Anfänge bevorzugt von Introitus — die Formel wandert wohl durch alle Gattungen vielleicht außer dem All. Daraus abzuleiten, daß die Klassifikation nach *similitudo* nicht einfach die Klassifikation nach bestimmten Formeln bedeutet, dürfte kaum eine zu weitgehende These sein, insbesondere wenn man beachtet, daß signifikante Unterschiede zwischen AR und Greg „ausgerechnet“ bei initialen und finalen Wendungen zu beobachten sind. Sollte die Frage, ob hier vielleicht doch nicht zufällige Unterschiede beider Fassungen faßbar seien, a priori so unsinnig sein?

Von Oddos Sicht, sozusagen vom musikhistorischen Fortschritt her, mußten die „vorrationalen“ Klassifikationsmöglichkeiten als Unwissenheit erscheinen, das ist selbstverständlich; eine adäquate Bewertung solchen Wissens — schließlich haben diese Sänger das Repertoire weitergegeben — ist ausgeschlossen. Damit ist aber nicht bewiesen, daß diese „vorrationalen“ Sänger keine komplexen, auf bestimmter Ebene auch abstrakte Kriterien zur Tonartzuordnung gehabt haben könnten. Daß andererseits diese Kriterien nicht notwendig fähig waren oder auch sein mußten, Chromatismen festzustellen, ist ebenfalls klar;

solche, gelegentlichen oder häufigeren, Chromatismen müssen nicht notwendig in jedem Fall als wesentlich für die Gestalt und damit die tonartliche Zuordnung gewesen sein.

Die rationale Projektion jeder Melodie einzeltonweise auf die Skala muß natürlich jede solche „Anormalität“ sofort aufweisen; damit wird zwangsläufig die traditionelle tonartliche Zuordnung fragwürdig. Das von Oddo angeführte Beispiel hat Jacobsthal, *Chromatische Alteration*, S. 231 f., ausführlich behandelt. Beachtet man die abschließende, nochmalige Verurteilung der „vorrationalen“ Beurteilungsweise, dann wird allerdings die Frage virulent, wie die ursprüngliche Zuweisung zum 6. statt zum 8. Ton, wie es die rationale Theorie erzwingt, zu begründen ist; auch dies beschreibt Jacobsthal, *ib.*, S. 234 f., in der gewohnt korrekten Weise.

Für die hier gestellte Frage nach dem grundsätzlichen Unterschied sozusagen der beiden Stationen der Tonalisierung ergibt Oddos Formulierung aber noch eine besonders deutliche Charakterisierung für die erfolgte grundsätzliche Veränderung: *Nec magnopere de similitudine aliorum cantuum, sed de regulari veritate curet*: Die rationale Tonartdefinition kann sich über Ähnlichkeiten zwischen Melodien überhaupt nicht kümmern, sie hat die abstrakten Kriterien der *finalis* und der darauf bezogenen Töne der betreffenden Melodie; eine *similitudo* ist irrelevant, wenn etwa nur an einer Stelle ein chromatischer Unterschied ist, ist es unabdingbar, diesen zu beachten, und, wie im Falle des von Oddo angeführten Beispiels, die Melodie durch Gesamttransposition tonartlich zu korrigieren. Für die „vorrationale“ Tonartbestimmung ist dagegen natürlich der Gestaltfaktor wesentlich, der aber, wie angesprochen, nicht notwendig ganz jeder Abstraktion — abgesehen überhaupt von der Bestimmung von *similitudo* — bar sein muß; Aurelians Hinweise sind nicht so einfach nur auf Formeln zu beziehen, auch, wie ebenfalls bereits angemerkt, sind Formelgleichheiten eben nicht geeignet, auch nur alle nicht umstrittenen Tonartklassifizierungen, z. B. alle Introitusmelodien des 1. Modus, zu erklären; das dürfte unbestreitbar sein.

In diesem Kontext ist vielleicht auch eine Möglichkeit der Lösung des von Jacobsthal, *ib.*, S. 234 f., offengelassenen Problems der nach Oddo nicht angemessenen Emendierung der Ant. *Domine, qui operati sunt*: Nach Oddo wurde diese Melodie im 6. Ton gesungen, GS I, S. 256 a, die Rationalisierung aber ergibt dann einen falschen Ton, wie Jacobsthal nachweist, den Ton *Es*. Andererseits hat Oddo bemerkt, daß sich dieser falsche Ton ganz einfach auflösen ließe, indem man die Melodie einfach nicht von *F*, sondern von *G* anfangen läßt, die Melodie also um einen Ganzton transponiert, vom 6. zum 8. Ton (vielleicht vergleichbare Beispiele in der eine solche Relation zwischen der tonalen Bestimmung in AR und Greg bestehen könnte, wird zu Ende dieser Betrachtung angesprochen. Hier wird geradezu exemplarisch der Gegensatz zwischen rationaler und „vorrationaler“<sup>363</sup>

<sup>363</sup> **Emma Hornby und die Musiktheorie des 9. Jh.** Die Setzung von Anführungszeichen geschieht, um nicht von eventuell hochgradigst partiell rezipierender KollegeInnenseite (man beachte, daß diese Wortform nur in satirischer Absicht verwandt wird) nicht dem Vorwurf ausgesetzt zu sein, an der Rationalität von Menschen vor Hucbald und der *Musica Enchiridis* gezweifelt zu haben — was fehlt, ist allein die musiktheoretische Rationalität, was nicht heißt, daß die be-

treffenden *magistri cantilenae* o. ä. nicht etwa beim Komponieren und Singen, Unterrichten und Überliefern ihre *ratio* nicht gebraucht hätten. Leider sind solche Hinweise offenbar notwendig. Dies zeigt auch die krasse Fehleinschätzung der musikhistorischen Lage im 9. Jh. im Frankenreich durch Emma Hornby, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology*, 21, S. 419 ff. Da wird, um die schon in Hinblick auf totale Fehldeutung von Aurelians klaren Aussagen, s. 0., 3.3 auf Seite 1285, falsche Vorstellung einer Natur der liturgischen Melodien im 9. Jh. als *mobilis in mobili* durchzusetzen doch tatsächlich die Behauptung aufgestellt, daß die zahlreichen Zeugnisse einer Rezeption der theologischen Wertungstraditionen liturgischer Musik im Frankenreich und die spärlichen, von Hornby auch noch exemplarisch falsch interpretierten, Theoretikerquellen ein Beweis dafür seien, daß die Zeit sich nicht um die Melodien selbst, sondern nur um deren liturgische Begründung gekümmert habe. Angesichts vorliegender Literatur, wie z. B. die Hinweise des Verf. in *Musik als Unterhaltung* Bd. II, vor allem aber der Quellenlage, kann eine solche Interpretation nur als Zeichen der dezidierten Ignoranz angesehen werden: Mit Amalars Zeugnis einer ersten Lektüre von Boethius — der entgegen wenig kundigen Vorstellungen einer Münchner Schule das musikalische Monument natürlich kennt —, dem Entstehen von Tonaren, dem der Neumenschrift, Aurelians Aussagen, den Zeugnissen von Notker über die Existenz verschiedener Melodien, den Zeugnissen von Walafried u. a. der bekannten Quellen, ist klar, daß gerade das 9. Jh. neu, auch in Hinblick auf die Antike neuartig eine, natürlich auf deren Grundlagen beruhende Musiktheorie entwickelt, zuerst als noch nicht erfüllbares Postulat, endgültig dann bereits mit der *Musica Enchiridis* und Hucbald, noch hochgradig unvollkommen bei Regino.

Daß dies die Entstehung einer angewandten und anwendbaren Musiktheorie bedeutet, die die Jahrhunderte davor nicht einmal ahnen konnten, sollte bewußt sein, schon weil darauf die abendländische Sonderentwicklung der Musik beruht (auch wenn die Nutzung der historischen sinnvollen und begründeten Kategorie *Abendland*, zudem noch spezifiziert durch *antik-christlich* nach ahistorisch moralistisch modernen Vorstellungen z. B. von M. Haas — vgl. Verf. im 1. Teil der vorliegenden Abhandlung, S. 43 ff. —, und anderen Wissenschaftsfeuilletonisten zu den nicht erlaubten Begriffen der Kulturgeschichtsschreibung gehören soll, wird er hier bewußt verwandt und nicht als Ausdruck von Eurozentrismus o. ä. verstanden; wer nicht versteht, daß allein die Schaffung einer musikalischen Notation spätestens seit dem 4. Jh. v. Chr. eine sonst unerreichte quellenmäßig bezeugte Musikgeschichte mit *monumenta* geschaffen hat — so der Ausdruck des kaum verdächtigen Boethius —, der kann dann auch *MGG* als Ausdruck überholter nationalistischer Gesinnung „verstehen“, weil darin gerade die Musik am ausführlichsten behandelt wird, die seit immerhin mehr als zwei Jahrtausenden *monumenta* nicht nur von Literatur, sondern auch von Musik hinterlassen hat — und wer den Konnex der antiken und mittelalterlichen und damit auch der gesamten abendländischen westlichen Musik leugnen wollte, übersieht, daß das musikalische Denken, von wirklichen Denkern wie Guido, auf der antike Rationalisierungsleistung beruht; man sollte nicht der Mode folgen, moralischen Anachronismus als Möglichkeit sehen, moderne Ideologeme inhaltsleer formalistisch auf nichtverstandene frühere Zeiten anzuwenden, sondern lieber Prosper Merimée folgen, wenn dieser bemerkt: *Il me paraît donc évident que les actions des hommes du XVI<sup>e</sup> siècle ne doivent pas être jugées avec nos idées du XIX<sup>e</sup> s.*,

*Chronique du Règne de Charles IX, préface* — was auch dann beachtet werden sollte, wenn man in einer Antrittsvorlesung über *Fremdenfeindlichkeit* anlässlich der „klassischen“ Harmonisierung von „Liedmelodien der Völker“ spricht, natürlich ohne Herder zu erwähnen, und das als Verstoß gegen die Achtung der Musik anderer Völker interpretieren will; angesichts der Überlegenheit der abendländischen Musik in dieser Zeit erscheint es schon als kühne Forderung, daß etwa W. A. Mozart sich lieber mit der korrekten Wiedergabe und Aufnahme türkischer Musik der Zeit befaßt haben sollte, als so etwas dezidiert Abendländisches zu schreiben wie die „Jupitersymphonie“, wäre da doch die Zeit bis zu B. Bartok in einem Schritt überschritten worden ...).

Daß man theoretische Möglichkeiten des 11. Jh. im 9. Jh. noch nicht haben konnte, daß die von Aurelian klar gestellte Aufgabe nicht sofort bewältigt werden konnte, ist doch kein Zeichen dafür, daß man sich nicht um die Melodien und ihre Gestalt hätte bemühen können oder wollen.

Wer dies behauptet, hat die Bedeutung der Bemühung um eine Musiktheorie im 9. Jh., im Frankenreich nicht verstanden — eine Schöpfung geradezu ex nihilo ist das, denn man mußte Boethius erst einmal verstehen, um den Inhalt seines Texten auch noch anwenden zu können; dazu hatte man aber bereits das Programm in vorrationaler Zeit. Wenn man an den Melodien nicht interessiert gewesen wäre, warum dann eine solche Anstrengung, die im Gegensatz zu zahlreichen modernen musikwissenschaftlichen Ansätzen zu musikweltgeschichtlich bedeutsamen Erfolgen geführt hat.

Wer Aurelian gelesen hat, kann sogar konkret angeben, wo er das Programm formuliert, ed. Gushee, S. 85, 5: *Qua de re animus movetur lectitantis, cur unus solummodo tonus tot habeat varietatum modos, ut aliquando ultima versiculi sillaba sursum erigatur, nonnumquam iosum depressatur, plerumque etiam graviter enuntietur, et in quibusdam plures, in quibusdam pauciores inveniantur modulationum enormitates, sicut in his tribus introitibus in fine versuum.* Wer so fragt, der erkennt einmal, daß Melodien gegebene Gestalten sind, die sich auch unterscheiden lassen, daß insbesondere die Unterscheidung der Differenzen der Meßpsalmodie natürlich auf gestaltmäßiger Eindeutigkeit beruhen muß — und bisher haben die Adepten der *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* noch keine rationalen Angaben dazu gemacht, wie man sich die Relation zwischen überlieferter, eindeutiger Gestalt und vagem Nebel aus den Herzen einer *chant community* vorstellen muß, die Relation von *Idee* zu *individueller Verwirklichung* —, zum anderen, daß er da irgendwo danach fragen muß: *Ceterum, qui plenitudinem huiusce vult nosse scientieae, ad musicam eum mittimus, et si in ipsa voluerit versari, ad consonantiam proportionum ac speculationem intervallorum necne ad certitudinem vertat numerorum; et tunc nosse poterit, quam ob rem in una eademque litteratura diversus efficiatur [sonoritatis concentus], et cetera plura, quae longum est edicere.*

Dies bedeutet, daß Aurelian die Vorstellung hegt, bei genügend tiefem Eindringen in die für ihn noch unverständliche antike Musiktheorie, also in die Lektüre des Buches von Boethius, könne man erfahren, warum es in einer Tonart mehrere Differenzen gibt. Auch ein Wissensstand wie der von Emma Hornby wird wissen, daß eine solche Hoffnung, die Lösung komplizierter Fragen der praktischen liturgischen Musik durch die antike Musiktheorie geleistet werden könne, illusorisch ist: Boethius schreibt nichts über Differenzen (zur Klarstellung: Das sind die unterschiedlichen Enden der Antiphonen, die unter *EVOVAE* im Gradualbuch notiert zu finden sind;

*litteratura* bedeutet bei Aurelian nichts anderes als die pseudogriechischen Namen der Tonarten). Wenn aber ein sich dieser antiken Wissenschaft gläubig nähernder *magister cantus* die Vorstellung hat, daß man da die Antworten findet, wird klar, daß er sich das Programm gegeben hat, die Choralmelodien rational im Sinne der antiken Musiktheorie verstehen zu können, auch wenn er selbst von einer solchen Rationalität noch genauso weit entfernt ist wie Regino und die erste Schicht der *Alia Musica*.

Wenn er sich also ein solches Programm gibt, das dann auch tatsächlich erfüllt wird, wie gesagt z. B. durch Hucbald — und auch Remy zeigt, daß er die rationalen Grundlagen ansatzweise verstanden hat, in deutlichem Gegensatz zu Johannes Scottus Eriugena —, wird man wohl nicht schließen können, daß die Zeit des 9. Jh. an den Melodien und ihrer Gestalt gar kein Interesse gehabt habe. Wie man auch angesichts der Bemühungen Aurelians um exakte Beschreibung von Melodieverläufen eine solche Fehldeutung äußern kann, muß höchstes Erstaunen über derartig mangelhafte Kompetenz erregen.

Oder sollte die Art der Melodiebeschreibungen Aurelians den Eindruck machen, daß er Melodiegestalten gar nicht korrekt denken konnte, daß die voraufgehende Existenz „irrationaler“, adiastematischer Neumenschrift, deren Defizienz in Hinblick auf die intervallische Gestalt der Melodien Hucbald explizit formuliert — woher er wohl diesen Einfall hatte? weil er die *oral tradition* Vagheitslehre noch nicht begriffen hatte? — ein Zeichen dafür sei, die Nutzer dieser Schrift hätten Melodiegestalten nicht klar denken können? Wer so argumentieren zu müssen glaubt, sollte kurz darüber nachdenken, was denn an Mitteln zur Beschreibung von Melodieverlauf in der Zeit verfügbar war (und wie er selbst, ohne rationale Theorie, das tun könnte) — die antike rationale Theorie mußte erst erarbeitet werden, das ist das Problem. Und so kommt es, daß Aurelian die ihm gestaltmäßig völlig eindeutigen Melodieverläufe in genau der Art beschreibt, wie es die adiastematischen Neumenschriften tun, als *sursum erigi, iosum deprimi, graviter enuntiare*; was sollte er dann anderes tun? Die Intervalle angeben, die ihm begrifflich noch nicht bewußt waren? Die Sache, hier die Melodiegestalt, ist doch nicht identisch mit ihrer historisch möglichen Erfassbarkeit bzw. der Formulierung der geistigen Repräsentation von Melodiegestalten!

Und schließlich sollte man auch noch bedenken, daß die theologische Rezeption der Erörterungen des Sinnes liturgischer Musik im Karolingerreich eine literarisch wie inhaltlich völlig andere Gattung betrifft als die Musiktheorie, die zudem erst noch aus der antiken Fachtradition entstehen, neu erfunden werden mußte, wogegen die Theologie des liturgischen Gesangs seit den Vätern eine eigene Tradition literarisch wie inhaltlich besaß. Die beiden Bereiche sind daher nicht gegenseitig „aufzurechnen“, sondern voneinander unabhängig, haben eine sehr geringe, wie noch Thomas von Aquin zeigt, eher keine Korrelation — selbst Johannes Salisburiensis verwendet in seiner Verurteilung moderner Kirchenmusik natürlich nicht die ja verfügbare Fachterminologie. Die Musiktheorie kann sich auf die Theologie beziehen, umgekehrt fällt keinem Theologen eine Beachtung der Melodien ein, weil das nicht in die Gattungstraditionen gehört. Auch dies kann man u. a. aus dem genannten Beitrag des Verf. erfahren, wo das Problem angesprochen wird, ob und inwieweit die Rezeption antiker, notwendig nicht spezifisch christlicher Musiktheorie mit der liturgischen Wertung von Musik bei Augustin kompatibel war oder nicht, und welche Folge

Tonalisierung deutlich: Für Oddo, und allgemein die rationale Abstraktion des Tonartbegriffes auf skalische Repräsentanten erscheint eine Beachtung der individuellen Form völlig überflüssig, unbrauchbar: Welcher Tonart eine Melodie zuzuordnen ist, ergibt sich ausschließlich und ohne jeden Zweifel, also objektiv aus der skalischen Natur ihrer *finalis* sowie — hinsichtlich der Unterscheidung von plagal und authentisch — noch der Umfang des Ambitus. Die individuelle Gestalt einer Melodie ist hier irrelevant. Dies muß man als echte Rationalisierung und Emanzipation von gestaltmäßigen Klassifikationskriterien bewerten.

Umgekehrt, d. h. im „vorrationalen“ Fall, müssen natürlich gestaltmäßige Merkmale eine wesentliche Rolle spielen; die Klassifikation nach Tonarten erfolgt offensichtlich nach Kriterien der *similitudo*, ohne daß damit etwa ausschließlich intuitive Gestaltklassifikation nach der Kategorie *similis* wesentlich gewesen sein müßte. Dieser Unterschied trifft nun bei der Bestimmung der richtigen Tonart der Ant. *Domine, qui operati sunt* aufeinander: Für Oddo und die rationale Theorie wird der in der traditionellen Tonartzuordnung auftretende falsche Ton *Es* einfach durch Transposition aufgehoben, folglich muß nur eine andere *finalis* gewählt werden; natürlich gäbe es auch eine andere Emendierungsmöglichkeit, die Jacobsthal ebenfalls anführt<sup>364</sup>. Für die Tradition waren aber offensichtlich Merkmale wesentlich, die von der Melodiegestalt abhängig waren; beachtet man, daß der „vorrationale“ Stand mit größter Wahrscheinlichkeit die *finales* als skalisch eindeutig festgelegte Repräsentanten der Tonarten auch nur ansatzweise nicht kannte, also ein Singen auf *F* oder *G* nicht zu differenzieren war, so wird klar, daß auch das Auftreten von *Es* — offenbar tief im Innern der Melodie — eigentlich gar nicht auffallen konnte oder mußte, wenn davon nicht Gestaltähnlichkeiten am Anfang und wohl auch am Ende betroffen waren.

Das Problem wird virulent erst bei rationaler skalischer Fixierung der *finalis*, sozusagen ihrer Erkenntnis und Bestimmung als skalische *finalis*. Oddo transponiert die ganze Melodie nach *G* als *finalis* und erreicht somit sehr elegant ein Verschwinden der Chromatik — eine Möglichkeit, die sicher nicht gerade häufig vorkam.

---

dies für die Dominanz dieser Wertung hatte.

<sup>364</sup>Und das Bestehen dieser Alternative ist nicht ganz irrelevant: Man wird einräumen müssen, daß ein ursprüngliches *Es* an der von Oddo angegebenen Stelle ein melodisches Merkmal der Melodie darstellt. Wenn dieses in den überlieferten Fassungen einfach „fehlt“, d. h. offenbar durch *E* ersetzt worden ist, dürfte dies wohl einen redaktionellen Eingriff in die Melodieüberlieferung bedeuten, den man ohne Oddos Hinweis gar nicht bemerken könnte. Also steht doch fest, daß die Möglichkeit entsprechender Eingriffe bestanden haben kann. Wenn z. B. Benevent diesen Ton in gleicher Weise wie die spätere Überlieferung „ausläßt“ und eine solche Emendierungsalternative besteht, dann heißt dies entweder, daß Oddo nur einen regionalen Mißbrauch schildert, oder eben daß Benevent und die übrige Überlieferung hier identisch vorgehen; daß dies zumindest als Warnung vor einer allzu schnellen und vor allem ausschließlich auf liturgische Gründe begründeten Behauptung der Priorität Beneventanischer Melodieüberlieferung anzusehen sein dürfte, ist wohl nicht zu bestreiten.

Nun aber weist Oddo nach Aufzeigung dieser Lösung des Problems — jede Melodie ist exakt irgendwo im Tonsystem festgelegt, projizierbar auf die skalische Anordnung ihres Tonmaterials — darauf hin, daß andere hier eine weitere Lösung hatten, GS I, S. 256 b:

*Incipe itaque eam in G. littera, hoc est, in octavo modo & regulariter in eo stare probabis. Unde quidam incipiunt Domine sicut Amen dico vobis. Ex quo comprehenditur, quia imperitus musicus est, qui facile ac praesumptuose plures cantus emendat, nisi prius per omnes modos investigaverit, si forsitan in aliquo stare posset; nec magnopere de similitudine aliorum cantuum, sed de regulari veritate curet.*

Auf die Schwierigkeit, tonal passende Beispiele heranzuziehen, weist Jacobsthal hin, was heute vielleicht leichter zu lösen wäre. Jedenfalls ist die Aussage klar: Transponiere die Melodie, bzw. ihre *finalis* um einen Ganzton nach oben, und das Problem des falschen Tons löst sich auf. Es gibt aber *imperiti musici* die deshalb, *unde*, die Melodie am Anfang verändern, diese nämlich wie die Ant. *Amen dico vobis* beginnen lassen — sie verändern also die Melodie und zwar in Hinblick auf, von Oddo verständlicher Weise — er kennt die rationale Klassifikation — nicht näher angegebene *similitudines*: Die betreffenden Emendierer, ob schon rational oder noch vorrational oder irgendwie halbrational, richten ihre Gestalt der überlieferten Melodie nach *similitudines*, keine ganz triviale Kategorie der Tonartklassifizierung.

Hier gibt es offenbar einige *musici*, die nach Oddos Kriterien der sozusagen absoluten rationalen Theorie *imperiti* sein müssen: Die betreffenden Musiker haben, *unde* die Melodie am Anfang verändert. *Unde* kann sich nur auf das Ergebnis von Oddos Erkenntnis beziehen: Die Melodie ist mit bzw. auf der *finalis G* skalisch korrekt — d. h. aber doch, daß die mit *unde* angeschlossenen *imperiti* das auch erkannt haben, *weil die Melodie auf G richtig wird*; auch sie sehen das, was Oddo bemerkt hat, sie sind also möglicherweise ebenfalls schon rationale Musiker, nur haben sie offenbar Schwierigkeiten, die Melodie unbesehen, wie ihre Gestalt auch ist, einfach als Ganzes zu transponieren und damit in einen anderen Modus zu verweisen. Also sind sie offenbar noch einen Schritt weiter gegangen, sie haben, *unde*, den Anfang verändert, nämlich um eine *similitudo* zu *Amen dico vobis* herzustellen; nach allem, was gesagt wurde, kann es sich hierbei nur um eine Ant. des 8. Tons handeln — das von Oddo gemeinte Beispiel müßte noch nachgewiesen werden. Die betreffenden *imperiti musici* scheinen also von der älteren Tradition noch Rudimente der älteren Tonartklassifizierung, eben nach *similitudo* mitbestimmt gewesen zu sein; sie verändern den Anfang, um die neue, rational unabweisliche Tonartbestimmung zu rechtfertigen.

Bei dieser Deutung des Sachverhalts ist zu beachten, daß Oddo natürlich strikt rational formuliert, er muß jeden anderen, vorrationalen Ansatz also vermeiden. Deshalb aber ist nicht sicher, daß die *imperiti cantores* nicht doch auch *vulgares cantores* waren, also „vorrational“ Sänger, die aber bemerkt haben, daß irgendwie irgendetwas im Ablauf der betreffenden Melodie in Vergleich zu *similes*, doch wohl *tonal similes* Melodien inkorrekt war — dann haben sie tonal irgendwie in Hinblick auf solche *similitudines* verändert

— *voilà*: Hier hat man sogar in literarischer Form formuliert die Möglichkeit bereits vorrationaler Emendierungen, d. h. Veränderungen; ganz und a priori sollte man also diese Möglichkeit nicht nur als Marotte völlig unverständiger älterer mit der Sache befaßter Fachvertreter, die an die eigene Großartigkeit nicht heranreichen können, ansehen.

Für den strikt rational vorgehenden Theoretiker aber muß eine solche zusätzliche Emendierung natürlich absurd wirken: Nicht die Gestalt oder Ähnlichkeiten, nein allein die skalische Natur der *finalis* nebst dem Ambitus reicht als Klassifikationskriterium aus. Weitere Gestaltmerkmale heranzuziehen erscheint als irrationales Unterfangen, es geht nicht um *similitudo aliorum cantuum*, sondern allein um *regularis veritas*, um die abstrakten skalischen Strukturen, um die skalische Lage der *finalis*. Emendieren darf man nur dann, wenn man vorher das Passen der gesamten Melodie in einen, „anderen“, Modus ausprobiert hat, wenn das geht, ist alles gut, die Melodie wird entsprechend transponiert, aber doch nicht emendiert, wenn es nicht geht, dann, und nur dann, muß emendiert werden, was, wie angeführt, mit größter Behutsamkeit geschehen muß. In diesem Sinne erscheint eine Lösung der von Jacobsthal bewußt offengelassenen Frage möglich und sinnvoll. Diese Lösung zeigt auch, daß die Gesamtheit der Emendationspraktiken, die Möglichkeiten, daß Chormelodien im Rahmen der beiden Tonalisierungsvorgänge Veränderungen erlitten haben können, nicht gerade minimal gewesen sein muß — und zwar erst in der Zeit der Rationalisierung, deren konkrete Auswirkungen vollständig an den Melodien nachprüfbar natürlich erst mit der vollständigen Überlieferung der Melodien auf Linien oder „wenigstens“ in oder mit rationalen Tonbuchstaben sind. Dabei ist notwendig zu beachten, daß entsprechende Veränderungen kein Hinweis auf eine ursprüngliche, von der *oral tradition* Vagheitslehre geforderten totalen Variabilität der überlieferten Melodien<sup>365</sup>.

<sup>365</sup> **Emma Hornby und intervallische Varianten von Formeln** Dieser Umstand scheint Emma Hornby, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology* 21, S. 418 ff., S. 429, völlig entgangen zu sein (vgl. dazu besonders auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 694 ff., und S. 735 ff.; auf die erstaunlichen Erkenntnisse oder besser Vorstellungen von Emma Hornby wird auch eingegangen im ersten Teil dieses Beitrags, *HeiDok* 2008, S. 317 ff., 400 ff., 664 ff. und S. 1018 ff.), wenn sie den Umstand, daß es verschiedene, statistisch von ihr allerdings nicht gewichtete — ein methodisch wesentlicher Fehler — Versionen der melischen Gestalt einer der Medialformeln der Tractus des 8. Tons gibt. Schon der Umstand, daß hier eine statistische Gewichtung unabdingbar ist, mit dem Ergebnis, daß zahlreiche solche Varianten Einzelfälle darstellen, ist zu beachten. Woher will Emma Hornby wissen, daß solche Varianten nicht Ergebnis ganz bewußter Veränderungen sind, die zum Zeitraum der rationalen Fixierung der Melodien durchgeführt worden sind? Wer Jacobsthal des Lesens nicht wert findet, oder wem die Lektüre dieses Buches zu hohe wissenschaftliche Ansprüche stellen sollte, könnte im Buch des Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, auf S. 181 ff., ein schönes und typisches Beispiel dafür finden, wie eine von H. Möller als typischer Ausdruck der *oral tradition* Variabilität vorgestellte Verschiedenheit in der Überlieferung einer Melodie sich restlos durch Anwendung der Methode *Jacobsthal* als sekundäre, theoretisch begründbare Variantenbildung erklären läßt.

Es ist also keineswegs so einfach, Verschiedenheit der Tonfolgen in einzelnen Vertretern der rationalen Überlieferung Gregorianischer Melodien als Hinweis für ein der *oral tradition* Lehre gehorchende Variabilität der Chormelodien im 9. Jh. anzuführen; das geht eben nicht. Und die Behauptung von Emma Hornby, ib., *Even when the neumatic outlines of the early manuscripts are compatible, the pitches sung may not have been uniform at all. These, of course, is a problem for modern scholars, rather than for 9th or 10th-century musicians.* Natürlich, denn die müssen der reinen Lehre der *oral tradition* gehorcht haben, warum sie daraus wohl schon um 900 überhaupt auf die Idee gekommen sein könnten, sich wie Hucbald um das Festhalten der genauen Melodiegestalten, also der *pitches*, zu bemühen, auch noch eine rationale Theorie zu diesem Zweck neu zu schaffen, braucht angesichts der Unantastbarkeit der Würde der Lehre natürlich nicht zu interessieren, obwohl es angesichts der Formulierung von Hucbald über die genaue Erkennbarkeit des vom Komponisten Gemeinten, die er in deutlichem Bezug auf Boethii Erwähnung des musikalischen Monuments macht, wissenschaftlich redlich und methodisch notwendig wäre, das *oral tradition* Vagheits„dogma“ mit solchen Aussagen zu konfrontieren: Hat mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* etwa eine Art Mutation des musikalischen Denkens stattgefunden, waren die *cantores* davor unfähig, Melodiegestalten zu bilden und zu erinnern, wie dies für Augustin „noch“ selbstverständlich war? Man beachte, daß dies rhetorische Fragen sind — daß es in der Literatur schon lange Hinweise darauf gibt, erst einmal Varianten zu bewerten, läßt Emma Hornby auch völlig unbeachtet.

Wenn Emma Hornby den Choral der Zisterzienser bei Abfassung ihres Beitrags gekannt hätte, wäre wahrscheinlich auch daraus gefolgert worden, wie variabel die Überlieferung vor den Zisterziensern gewesen sein muß. Offenbar fehlt jede Kenntnis der erst durch ein Dominantwerden theoretischer Kategorien möglich gewordenen Eingriffe in die überlieferten Melodien zur Zeit des totalen Vollzugs der Rationalisierung des Chorals bei Emma Hornby: Die Betrachtung der von ihr angeführten Unterschiede der Kadenz, die in allen von ihr beigebrachten Varianten mit dem gleichen Ton endet und mit dem gleichen Ton beginnt, zeigt nämlich ein Merkmal, das in einer Unklarheit über das Auftreten der beiden alternativen Tetrachorde, d. h. von *b molle* und *b durum* beruht; die dominante Fassung, die das Choralbuch überliefert, vermeidet ab dem 19. Ton vor Kadenz den Ton *h/b*. Wenn andere, einzelne Fassungen noch ganz zum Schluß einen dieser Töne singen, sollte das nicht ein Hinweis darauf sein, daß hier Emendierungen oder Veränderungen bei der Rationalisierung vorgenommen wurden — *F — b* erscheint intervallisch wie *G — c*, das kann die Funktion der Mittelkadenz auf dem Subton der Tonika stören; damit kann man natürlich zur tonalen „Orthonormalisierung“ mehrere Lösungen erwarten. Und genau das ist der Fall. Als einziges Ergebnis folgt also aus Emma Hornbys sinniger Beobachtung, daß die originale Fassung — dieses Wort wird bewußt gebraucht — wohl nicht mehr rekonstruierbar ist; hier haben offensichtlich Emendatoren gearbeitet, aus tonalen, intervallischen Gründen der *finalis* Theorie; diese aber in die Zeit des 8. oder 9. Jh. zu versetzen, wird wohl niemandem einfallen.

Damit aber ist klar, daß Varianten solcher Art keineswegs nur den *modern scholar* betreffen, daß also die Vertreter der von Aurelian genannten *nobilissimi cantores* wie Betrunkene nicht wußten, nicht wissen oder bemerken konnten, ob sie *ccabGGF* oder *ccacGGF* oder sonst etwas

derart sangen, wenn es nur *runter, rauf, runter, runter* ging. Davon jedenfalls sagt Aurelian nicht ein Wort, denn er versucht, mit den ihm verfügbaren Mitteln, genau die Melodiegestalten zu beschreiben; und rationale Mittel, die Hucbald zur Verfügung standen, die hatte er eben noch nicht.

Es ist typisch für das Vorgehen der Nachfolger und Nachfolgerinnen der *oral tradition* Vagheitslehre, daß sie nicht den geringsten Versuch machen, einmal die Varianten selbst einer Klassifikation zu unterwerfen und nach möglichen Gründen zu fragen. Andererseits sieht man dann die rationale Überlieferung als absolut gegeben an, ohne Berücksichtigung der Möglichkeit, daß die Rationalisierung bei identischen Melodien je nach Stärke der theoretischen Kriterien durchaus zu Varianten, zu Abänderungen und Veränderungen geführt haben kann, daß erst mit dem Erstarken einer Theorie der Tonalität — die Relativität dieses Begriffs in der Anwendung auf Gregorianik ist bewußt — Eingriffe vielleicht erst möglich wurden, denn, wie die „Reform“ des Zisterzienserchorals zeigt, konnten die Theoretiker ihre Kriterien als die wahren, die korrekten Melodien gegen (angeblichen) Mißbrauch und *abusus* erst wieder rekonstruierbar machenden Wahrheiten darstellen: Die Veränderungen, die im Zisterzienserchoral durchgeführt wurden, beruhen teils auf biblischen Vorgaben, wie der *Zehnsaitigkeit*, die aber erst durch die Theorie der erlaubten Ambitus von Tonarten wirksam werden konnten, teil direkt auf „Dogmen“ der Theorie. Emma Hornbys Argumentation ist also auch hier unbrauchbar.

Die Vorstellung der zwischen intervallisch völlig verschiedenen Ausführungen adiastematischer Neumen ist nichts als ein anachronistische Verabsolutierung der selbstverständlichen Rationalität der Notenschrift, die die adiastematischen Neumen nicht als im Sinne von Hucbalds unvollkommenes Zeichensystem, sondern als direkten Ausdruck einer entsprechenden Vagheit des Singens mißversteht. Hätte Emma Hornby beachtet, woher die Neumenschrift eigentlich stammt, sicher nicht von Treitlers seltsam mystischen Analogiebildungen, sondern klar und rational von einem bestehenden Zeichensystem mit ebenso klarem Bezeichneten, dann hätte sie diesen, impliziten, aber wirksamen, Fehlschluß vermeiden können: Die Vagheit des Zeichensystems in Hinblick auf exakte Tonhöhen ist für Hucbald, der mit diesem System sozusagen aufgewachsen ist, selbstverständlich, trivial, aber doch nicht Ergebnis einer Hirnwäsche oder einer totalen Veränderung der Denkweise des Chorals, oder, wie einer der ganz großen, bereits heute dreißig Jahre im Voraus mediävistische Musikwissenschaft treibenden Fachvertreter kündigt, Ergebnis einer *grammatikalischen Brille* (eher dann doch eines *grammatikalischen Hörgeräts*, warum nicht eines *grammatischen* fragt sich der Empfänger solchen Tiefsinns (um nicht Unsinn zu sagen), mit erheblichen zufälligen und nichtlinearen Verzerrungen — nur musikalische Gestalten werden nicht vom Ohr, sondern im Gehirn erzeugt bzw. abstrahiert: Es gibt nicht den geringsten Grund, daran zu zweifeln, daß die überlieferten Formeln auch immer identisch gesungen wurden: Soll man sich wirklich vorstellen, daß die Sänger, die so viele Formeln identisch weitergegeben haben, nicht imstande waren, diese Formeln auch innerhalb von Melodien identisch zu singen — und im Übrigen, Schreibfehler kann es immer geben. Ohne statistische Verifizierungen aller überlieferten Varianten, deren stilistischer und qualitativer Klassifikation, z. B. wie bei der Liqueszenz als, zumindest partiell, nicht immer verbindlicher Möglichkeit, sind derartige Rückschlüsse aus rationaler Notation auf ältere Gestalt der Melodien ausgeschlossen.

Auch hierzu ist Jacobsthal zu zitieren, *ib.*, S. 237: *Aus ODDO's Warnung vor unmotivierter und ungeschickter Emendation geht hervor, dass zu seiner Zeit das Emendieren nichts aussergewöhnliches war und auch von unerfahrenen Musikern und in einer von ihm nicht gebilligten Art ausgeübt wurde. Ob diese Versuche auch aufgezeichnet oder bloß gesungen wurden, und ob sie auch in dieser nur mündlichen Ueberlieferung weitere Verbreitung fanden oder auf den einzelnen emendirenden Musiker und seinen nächsten Kreis beschränkt blieben, kann man nicht wissen. Ich sage das im Gegensatz zu BERNOS, und COTTOs Transpositions-Lehre ..., die kraft deren Autorität und ihrer auf die Praxis gerichteten Thätigkeit auch weiterhin wirken mussten. Man muß doch staunen, schon Jacobsthal kennt die nur mündliche Überlieferung — auch das ist gar nichts Neues also!*

Vielleicht muß man diese Aussage nur hinsichtlich der *unerfahrenen Musiker* relativieren: *Unerfahren* sind sie im Urteil von Oddo, objektiv und von „vorrationaler“ Tradition her müssen sie dies keineswegs gewesen sein. Klar wird aber auch, daß eine a priori Ausschließung der Möglichkeit von Eingriffen in die Melodien aus tonalen Gründen<sup>366</sup>, hier in der historischen Situation der erreichten vollen Rationalität für eine Betrachtung der Überlieferungsgeschichte des Chorals eine eher erkenntnisbehindernde a priori Vorausset-

---

Emma Hornby hätte zumindest sämtliche Versionen der von ihr angeführten Formel darlegen müssen, bevor sie derart den Quellen widersprechende Folgerungen zieht: Wer will eigentlich wissen, daß Varianten auch schon in „vorrationaler“, adiastematischer Zeit, nicht ganz bewußte Gestaltungen waren, daß nicht individuelle Sänger bewußt oder auch durch Fehler, aber in jedem Fall eine dann gestaltnäßig intervallisch und rhythmisch eindeutige Melodie gesungen haben — noch fehlt von Seiten der *oral tradition* Lehre jede vollständige Klassifikation, statistische Erfassung und Bewertung etc. der überlieferten Varianten und daraus eine Klarstellung, was denn nun eigentlich in der Vagheitsperiode die eine von einer anderen Melodie habe unterscheiden können; was einen Sänger dazu brachte, ein bestimmtes Graduale singen zu können und nicht einen amorphen Melodiebrei — zu rationalen Erkenntnissen jedenfalls hat dieses, sehr bequeme Vorurteil noch nicht geführt, nämlich zu rational nachprüfbar Klassen von Varianten in Bezug auf eine Art „Uridee“ einer Melodieidee.

Übrigens ist man auch in Byzanz, trotz Fehlen einer wirklich rationalen Notation ebenfalls auf die Notation eindeutiger melodischer Gestalten gekommen — und vorher soll man in der Art von free Jazz Improvisation gesungen haben? Dann hätte man doch gerne endlich einmal eine klare Darlegung, wie man sich das vorstellen soll, an Hand der überlieferten Melodien. Die Varianten, die Emma Hornby anbietet, sind jedenfalls keine Begründung ihrer Neuaufgabe der *oral tradition* Vagheit.

<sup>366</sup>Und hierin gehören natürlich auch Ausmerzungen, die die Systematik von Oddo zwangsläufig fordert, wenn er die beiden alternativen Tetrachorde nicht in jeweils einer Melodie auftreten läßt, sie alternativ bestimmten Tonarten zuweist — daß entsprechende Emendierungen, die man Oddo und anderen gleicher Meinung unterstellen muß, zu bedenken geben müssten, *welchen tiefen Eingriff in eine grosse Anzahl von Melodien eine solche Forderung bedeuten würde*, wie Jacobsthal treffend formuliert, *ib.*, S. 250 — und daß nie derartige Veränderungen vorgekommen seien und sich durchgesetzt haben könnten. Das müßte Pfisterer nachweisen.

zung sein dürfte, denn daß wirklich alle Ergebnisse solcher Veränderungen als solche in der faßbaren rationalen Überlieferung erkennbar sein sollten, könnte eine zu optimistische Voraussetzung sein.

Die Unvereinbarkeit der hinsichtlich Abstraktionsgrad der Regeln grundsätzlich anderen rationalen Tonartordnung mit der „vorrationalen“ wird aus Oddos Sicht klar; daß jedoch die „vorrationalen“ Regeln nicht auch Ansätze von dem gehabt haben sollten, was dann abstrahiert in der rationalen *finalis*-Lehre seinen endgültigen Ausdruck gefunden hat, ist kaum mit Sicherheit auszuschließen: Es ist nicht unmöglich, daß hier sogar wesentliche Ansätze bestanden haben, die allerdings im Rahmen von *similitudo* geäußert zur rationalen Ausdrucksform trivialerweise unfähig waren. Insofern also ist die *regularis veritas*, die absolut gültige Regel der rationalen Tonartordnung ein so wesentlicher Schritt im Rationalisierungsvorgang der Musik, daß eine Unterschätzung seiner Bedeutung auch und gerade für die Melodieüberlieferung schon methodisch nicht zu rechtfertigen ist.

Übrigens sagt auch Oddo ganz deutlich, daß der überlieferten Melodiegestalt gegenüber der, im zwingenden Fall z. B. eines „falschen“, weil nicht existenten Tons<sup>367</sup>, unabdingbaren Emendierung größte Bedeutung zukommen muß, ib., S. 256 f.: *Quodsi nulli tono placet, sec. eum tonum emendetur, in quo minus dissonat. Atque hoc observari debet, ut emendatus cantus aut decentius sonet, aut a priori similitudine parum*

---

<sup>367</sup>Und hier sollte man noch seine Formulierung zu Anfang des Textes beachten, wo er mögliche mit skalisch rational definierten Tönen vergleicht, GS I, S. 253 a: *Homo, prout voluerit vel potuerit, cantat. Chorda autem per supradictas litteras a sapientissimis hominibus tali est arte distincta, ut mentiri non possit, cum diligenter fuerit observata vel considerata.* Oddo ist schon aus der Erfahrung mit falscher Chromatik in der Melodieüberlieferung bekannt, daß man viel singen kann, was der Regel nicht gehorcht; das von den Weisesten bestimmte Tonsystem aber kann nicht lügen, ist richtig und wahr sozusagen absolut: Das Problem des Auswahlcharakters des diatonischen Systems war also bewußt; die mögliche Lösung, die Heranziehung der antiken *τόνοι* war offenbar ausgeschlossen, obwohl es Quellen gibt, die deren Systematik als auch für mittelalterliche Musiktheorie verstehbar belegen, wie man an anderer Stelle vom Verf. erfahren können wird (in einem fast fertiggestellten Beitrag zur Rezeption antiker Musiktheorie im Mittelalter, denn Atkinson hat diese Aufgabe unerfüllt gelassen, s. den Anhang).

Mit seiner Gegenüberstellung von möglich und korrekt hat Oddo aber die Voraussetzung formuliert für die Bewertung, die falsche Töne verursachen können, Annehmlichkeit oder Bequemlichkeit beim Hören oder Produzieren. Beide Gründe sind natürlich nicht objektiv zu definieren, ihre scheinbare Eindeutigkeit, mit der sie Oddo gebraucht, ergibt sich aus der Tradition, die gewisse Wendungen in solcher Weise bewerten läßt: Was, wenn auch „falsch“ — von der absolut gesetzten Theorie her — immer so gesungen wurde, kann nur durch Bequemlichkeit entstanden sein. Das rationale Konzept der Tonarten ist absolut gültig, sodaß jeder „Verstoß“ dagegen ein Zeichen von *imperitia*, Faulheit, Bequemlichkeit etc. sein muß — so jedenfalls muß der rational Theoretiker jede seiner Theorie widersprechende Praxis verurteilend zu qualifizieren versuchen, für ihn ist die Theorie natürlich „Dogma“. Es hat offenbar viele andere gegeben, die das anders gehört bzw. musikalisch gedacht haben.

*discrepet*. Zumindest muß die neue Melodie besser klingen als die alte, wenn man schon etwas emendieren muß, oder doch wenigstens nur wenig von der ursprünglichen Melodie entfernt sein (wie man das wohl in der Vagheitslehre interpretieren würde?) — ein doch recht deutlicher Hinweis, daß man nicht einfach die Phase der Rationalisierung als potentiellen Veränderungsfaktor der Melodiegestalt unbeachtet lassen kann.

Offensichtlich ist es jedoch nutzlos, auf die Aussagen der Quellen und damit einen zentralen Entwicklungsfaktor<sup>368</sup> der abendländischen Musik zu verweisen, denn in Byzanz und anderswo ist solche, konkret und praktisch direkt brauchbare Abstraktion nie gelungen. Auch hier ergibt sich aber, daß die Argumentation von Pfisterer nicht den, in der Literatur eigentlich bereits ausreichend klar dargestellten musikhistorischen Situationen entspricht: Eine Einwirkung, auf verschiedene Weise und in verschiedenen Zeiten, der Tonalisierung in ihren beiden Phasen auf die Melodieüberlieferung läßt sich nicht mit der Sicherheit, mit der Pfisterer seine Argumente vorträgt, ausschließen, zumindest verlangt sie methodisch sorgfältige Überprüfung an vollständigen Einzelmelodien, und zwar allen, die Varianten aufweisen.

Natürlich bietet sich für einen wirklich systematischen Vergleich der beiden Versionen, der nicht nur gelegentliche Beobachtungen zur scheinbaren Bestätigung irgendeiner der Thesen bzw. Vorurteile zu, auch noch direkter, Abhängigkeit der einen von der anderen Fassung vortragen will, auch die Parallelisierung von Melodien an, die in Greg die Ausmerzungen von „falscher“ Chromatik erfahren haben. Daß solche Chromatik in Greg zur alten Schicht — auch zur gemeinsamen „Urform“ von AR und Greg? — gehören, d. h. Emendationen erst Ergebnis einer dann ebenso rigoros wie rücksichtslos durchgesetzten „Verbesserung“ entsprechend dem Systemzwang irgendeines der sonst „arbeitslosen“ Theoretiker sind, kann man z. B. in Bezug auf die *Comm. Beatus servus* von G. Jacobsthal, *ib.*, S. 99 ff., leicht und vor allem kundiger erfahren als von Karp:

Es gab Theoretiker, auf die sich Johannes Cotto bezieht — wenn er sein so helles Licht als Theoretiker nicht „bescheiden“ hinter einem solchen Verweis verbergen wollte —, die nicht zufrieden waren mit der Möglichkeit einer Ausmerzungen falscher Chromatik durch adäquate Transposition, wie dies Berno in Bezug auf die genannte *Communio tut*, sondern durch Umgestaltung einer — scheinbar — verderbten chromatischen Fassung zur Reinheit der Tonart gelangen wollten. Daß solche späten Versuche offenbar nicht die Zustimmung der Gregorianischen Allgemeinheit, also dessen, was M. Haas so trefflich wie vage als *chant community* bezeichnet, gefunden haben, belegt die Überlieferung der Melodie, die

<sup>368</sup>Und Oddos merkwürdige Restriktion der Nutzung von *b-molle* und *b-durum*, die jeweils nie in einer Melodie zusammen auftreten dürfen zusammen mit ihrer Zuweisung zu bestimmten Tonarten, zeigt, daß auch die Rationalisierung selbst trotz grundsätzlicher Gegebenheit seit Hucbald gewisse Entwicklungsphasen durchgemacht hat, vgl. Jacobsthal, *Chromatische Alteration*, S. 239 f. Oddo entspricht damit zwar nicht ganz der Zisterzienserreform des Chorals, die *b* einfach ausgemerzt hat, läßt aber doch einen gewissen Abscheu vor „Chromatik“ überhaupt erkennen, ein gewisser Rigorismus, der auch bei Guido nicht ganz fehlt — durchgesetzt hat sich dieser Rigorismus aber nicht durchgehend; Benevent ist hier zu beachten.

nur selten in einer dem Verfahren von Johannes Cotto entsprechenden Weise überliefert wird — für die Choralgeschichte sind solche Varianten also von der gleichen Bedeutung wie die Umformung der Melodien im Zisterzienserorden; für die Theoriegeschichte mag sie von Interesse sein.

Der Bezug zum Thema, welche Fassung aus welcher stammen könnte, wäre es daher sicher von Interesse, wenn man, wie dies Karp meint<sup>369</sup>, *Aspects of orality ...*, S. 396 ff., nachweisen könnte, daß solche sekundären, hochgradig solitären Emdendierungen auch für AR bezeichnend seien, daß also AR tonale Einrodungen erst in der Zeit und Methode von Johannes Cotto erfahren hat. Voraussetzung für eine solche Folgerung ist einmal, daß die chromatische Version die älteste, auch für AR gültige sein müsse, zum zweiten, daß AR überhaupt — vor oder bei der Rationalisierung, die AR klar von der Theorie „von“ Greg erhalten hat — in den gleichen tonalen Kategorien gedacht haben müsse oder könne wie Johannes Cotto, daß also das gleiche dringende Bedürfnis zur Emendierung bestanden habe in AR wie in Greg (d. h. der „Gregorianischen“ Theorie<sup>370</sup>). Angesichts der Ermangelung der für die „Gregorianische“ Theorie so wesentlichen Differenzierung in zweimal vier Töne erscheint das nicht ganz so sicher, wie dies gerne vorausgesetzt wird — auch läßt die Verwendung der einzig erlaubten chromatischen Vorzeichen in den Hss. von AR nicht gerade große Sensibilität erkennen; es besteht das Dilemma, daß aus der rationalen Überlieferung von AR nicht erkennbar ist, ob man mit der Schrift auch die Diskussion von falscher Chromatik übernommen haben muß, oder ob sich die mit Rezeption der rationalen Notenschrift zwangsläufig verbundene Rationalisierung der Melodien auf einen Ansatz von *finalis*-Lehre, Fragen verfügbarer Töne wie *B* (und nicht nur *H*), u. ä. beschränkt. Ob und wie weit damit eine sozusagen interne, eigene Diskussion von Chromatik und ihrer, partiellen, Erledigung durch affinale Transposition, oder auch andere, z. B. von Johannes Cotto empfohlene Emendierungsmethoden verbunden war, ist angesichts der nicht leicht als systematisch erklärbaren Verwendung von *b/h* in AR wohl nicht ganz leicht zu beantworten.

Zudem kann natürlich gefragt werden, was denn, angesichts einer klar späten Überlieferung von AR — als solche einmal vorausgesetzt — „modernere“ Emendationen für die Situation des Repertoires von AR in Bezug zu Greg bedeuten könnte: Nichts, außer, daß, was zu erwarten ist, die späte Überlieferung Spuren auch späterer Einwirkungen aufweisen dürfte, daß die Überlieferung von AR, wie sie heute greifbar ist, nicht notwendig identisch mit der um 900 oder gar um 800 sein muß, daß dürfte angesichts einmal des totalen Fehlens einer Theorie dieser Melodien zum anderen einer Überlieferung in adiastematischen oder wenigstens frühen Neumen trivial sein.

Davon abgesehen, kann man auch die Melodien vergleichen und dann nach den betreffenden chromatischen Stellen fragen: In der zitierten Comm. *Beatus servus* fällt in

<sup>369</sup>Der die Überlieferungsgeschichte dieser Communio als *fascinating* empfindet, obwohl die durch Berno bezeugte Überlieferung eindeutig ist.

<sup>370</sup>Um böartigen „Mißverständnissen“ vorzubeugen, seien betont auf die Führungszeichen hingewiesen!

Greg ein klarer Tonartwechsel, bzw. Chromatik, auf, der den Mittelteil bestimmt — und die von Berno als unausweislich postulierte Transposition erzwingt; im folgenden Beispiel wird rücktransponiert“; AR kennt keine Transposition — kannte Ar auch die Chromatik (daß auch AR affinal transponieren kann, ist bekannt)? Daß die Melodien miteinander verwandt sind, ergibt sich an einigen Stellen, andere, nicht gerade insignifikante, dagegen sind so verschieden, daß eine gegenseitige genetische Abhängigkeit solcher Stellen auszuschließen ist (in AR sind der Bequemlichkeit halber nicht alle *climaci* als *oriscus + punctum + punctum* wiedergegeben worden):

AR

Greg

Be- a- tus ser- vus, quem cum ve- ne- rit Do- mi- nus

AR

Greg

in-ve- ne- rit vi- gi- lan- tem

AR

Greg

a-mer-di- co vo- bis,

AR

Greg

su- per om- ni- a bo- na su- a

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a four-line structure. The text 'con- sti- tu- et e- um.' is written below the staves, with hyphens under the syllables. The AR staff shows a more complex, ornamented melody with many small notes and a tritone leap. The Greg staff shows a simpler, more direct melody. The text is: con- sti- tu- et e- um.

Wenn man wirklich AR direkt von Greg ableiten wollte, fällt auf, daß AR gerade das auffällige tonräumliche Maximum auf *cum venerit* nicht „übernimmt“, wie überhaupt den Aufstieg, der die Melodie so klar authentisch macht. Bei der „chromatischen“ Stelle, die zusammenhängend den Mittelteil bestreitet, fällt auf, daß AR ausgerechnet — auf *invenerit* — den in Greg chromatischen Ton durch Floskelwiederholung hervorhebt und zudem noch durch einen Tritonusprung besonders fühlbar werden läßt: Das kann durchaus ein Grund, sein, daran zu zweifeln, daß AR hier wirklich auch chromatisch überliefert bzw. gesungen haben könnte, will man nicht eine, natürlich nicht mit Sicherheit auszuschließende, gelegentliche Invarianz der Notation gegenüber Chromatik in AR voraussetzen! Aber auch dann wird klar, daß nur Greg hier emendiert.

Betrachtet man den Verlauf insgesamt, so fällt auf, daß nach der aufwendigen Gestaltung des Initium in AR nichts anderes als eine Rezitation folgt, die, akzentabhängig auf *c/h* verläuft, wogegen Greg nach einem einfacheren Initium den Aufstieg in viel höhere Lage systematisch vorbereitet: *servus* erreicht *c*, mit *quem* wird *d* erreicht und auf *venerit* schließlich wird der Höhepunkt der Antiphon insgesamt erreicht. Warum kann (und soll) eine solche, dynamische, den Geamtablauf beachtende — man betrachte nur den folgenden Abschnitt — Gestaltung primär, die primitive Form von AR aber eine sekundäre Ableitung daraus sein? Die Frage stellen, heißt, auf ihre Nichtbeantwortbarkeit zu verweisen.

Der Anfang ist in AR wesentlich aufwendiger, dem eigentlichen Sinn neuer deutscher kultusministerieller Rechtschreibung folgend<sup>371</sup> könnte man in Kultusministerorthographie geradezu von *aufwändiger* zu schreiben versucht sein<sup>372</sup>: Das Prinzip entspricht aber dem von Greg: Vorbereitung der Akzentbeachtung auf *Beatus*; Greg beginnt mit Tonika, holt nach unten aus und erreicht mit dem Akzent die erste Hochlage; AR gestaltet dies wesentlich „dramatischer“ insofern als die Subterz zur Tonika in durchgehendem Abstieg erreicht wird, und das noch von dem Ton *F*, die Akzentbeachtung erreicht dann mit

<sup>371</sup>Man darf mit Erschrecken hören, daß schon der Chef des Kabinetts der deutschen Regierung in den 40er Jahren eine solche Reform verboten hat, wie wichtig war dann, daß sie jetzt kommt; man emanzipiert sich, endlich.

<sup>372</sup>**AR ornamentiert Greg?** Es gibt weder in AR noch in Greg Initien in der gleichen Tonart, die so deutlich zu Anfang vor dem eigentlichen Initium nach unten gehen. Die Comm. *Pater cum essem* geht vergleichbar zu Anfang nach unten, in beiden Fassungen, allerdings nicht bis zum Tiefstton von AR, *C*:

der Quint den Gesamtambitus einer großen Sept, fast unvermittelt nebeneinander gesetzt

AR

Greg

Pa- ter cum es- sem

In Hinblick auf die hier betrachtete „Chromatik“ fällt auf, daß AR ausgerechnet schon hier ein *b* als Vorzeichen kennt, das dann im Folgenden aber nie wiederholt wird, wogegen Greg, wie zu erwarten, *h*, dann zum Ende zu, *non rogo*, aber *b* kennt, zudem noch in vergleichbarem Kontext. *Ut tollas eos* entspricht melodisch *sed ut serves eos* so deutlich, daß hier die Chromatik „gemeint“ sein muß. Wieder kennt AR den Höchstton im folgenden Abschnitt nicht, den Greg wie AR dann auf *ad te venio* nochmals aufnimmt, AR in typisch ornamentaler Art durch Floskelwiederholung den Effekt der Ökonomie der Extreme von Greg „störend“:

AR

Greg

cum e- is

Dieses Prinzip der Ökonomie im Erscheinen von Extremtönen bestimmt in Greg auch den Ablauf des Anfangs: Der Tiefstton wird einmal erreicht, deutlich vorbereitet durch einen Abstieg in einzelnen *syllabae* — Terminologie von Guido —, woran der Aufstieg, das eigentliche Initium durch Quartsprung anschließt, doch wesentlich deutlicher als in AR, das schon zu Anfang durch sofortiges Erreichen des Tiefsttons — im folgenden Großabschnitt wird noch *C* in beiden Fassungen erreicht — den Effekt stört, wie auch Greg den Gesamtambitus effektiver „darstellt“: *G F D*, AR singt den Hochtton *G* dagegen erst auf der zweiten Silbe — der Abstieg in Greg ist direkt, in AR so umspielt, daß sozusagen nur das Ornament, nicht die übergeordnete, eigentliche Melodieentwicklung wirksam ist.

Auch auf *cum eis* ist Greg sozusagen direkt, *a a chG a*, also mit „Umkreisung“ des Schlußtons *a*, in AR *G*, wogegen AR durch die Floskelwiederholung *haG haG* die Wirkung der Bewegung verunklart.

Die Frage, ob AR hier sekundär ornamentiert hat — was als „Zersingen“ durchaus vorstellbar wäre (wenn es nur ein genereller Trend in allen Melodien wäre!) —, daß also Greg hier die ursprüngliche Fassung in größerer Nähe wiedergäbe, ist dann sicher zu beantworten, wenn man Ornamentierung als immer sekundäre Entwicklung ansehen will — ob allerdings etwas wie eine Konzentration auf das Wesentliche, hier den eigentlichen Melodieverlauf, die bewegungsmäßig

— womit allerdings auch sofort der Höchstton erreicht wird. Man könnte in Vergleich tonräumliche Dynamik, die nur in Greg deutlich wird, als sekundäre Redaktion a priori auszuschließen ist, wird man auch nicht leicht behaupten können. Jedenfalls ist nicht ganz leicht vorstellbar, daß AR so „symmetrische“ Bildungen wie auf *alleluia* von Greg einfach nicht „mitgemacht“ haben soll (zuma wenn hier in Greg ein auch musikalisch deutlicher Refrain besteht), wenn es, direkt, aus Greg entstanden sein sollte:

AR

Greg

e- go ser-va- bam e- os, quos de- di- sti mi- hi, al- le- lu- ia:

Daß irgendjemand aus Greg durch „Zersingen“ AR gestaltet haben könnte, ist zu unwahrscheinlich, um für sinnvoll gehalten zu werden. Der folgende Abschnitt ist wieder durch die stärkere Ornamentierung von AR charakterisiert:

AR

Greg

nunc au- tem ad te ve- ni- o:

Neben der reicheren Ornamentierung fällt in AR gegenüber Greg wieder auf, daß die Ökonomie der Extremtöne eben durch die Ornamentierung restlos aufgehoben wird: Nicht nur wird der Tiefstton, den Greg nur auf *mih* und dann wieder im vorletzten *alleluia* mit klar tonaler Absicht singt, hier nochmals, eben nur ornamental verwandt — wieder ein Initium nach sozusagen überschießendem Abstieg —, sondern auch der Aufstieg wird durch „Vorwegnahme“ als Effekt aufgehoben: Während Greg auf *autem* den ersten Höhepunkt erreicht, geht AR bereits auf *autem* zum nächsten Hochtone. Der Aufstieg zur Hochlage erfolgt in Greg in zwei Stufen, als zweites Initium, diesmal eben erheblich erweitert, *F G F, E a c G*, AR steigt bereits im ersten Bogen bis *a: F G a, E/D ac c h*. Man müßte daher auf *ad te* von einer Floskelvorwegnahme sprechen. Natürlich ist denkbar, daß AR eine sekundär ornamentierte Fassung darstellt, daß jedoch Greg das Gerüst darstellen müsse, daß also die gemeinsame Vorgabe die Form von Greg gehabt haben müsse, ist deshalb nicht bewiesen: Warum sollte die gemeinsame Vorgabe die Bildung von zwei Bogen wie Greg und nicht, vielleicht „deornamentiert“, wie AR gehabt haben? Auffällig ist ja wohl auch die Kadenzbildung auf *h*, die es in Greg an keiner Stelle gibt; vielleicht doch kein Beweis dafür, daß Greg nicht tonal habe redigieren können.

non ro- go ut tol- las e- os de mun- do,

sed ut ser- ves e- os a ma- lo, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Sollte die Tonwiederholung in Greg auf *eos a malo* nicht etwa doch begründet sein: Greg setzt wieder ökonomisch nur den Schlußton dieses ersten Alleluia mit dem Tiefstton *C*, AR nimmt vorweg bzw. kadenziert schon hier auf *C*; tonal erscheint Greg vernünftiger, wenn es zum Schluß eine Kadenzfolge jeweils auf *D C E*, mit nicht sehr betontem *C* gestaltet — warum aber sollte diese sozusagen tonale Ökonomie nicht sekundär in Greg gestaltet sein, wie es auch nicht leicht fallen würde, das „Refrainalleluia“ nicht als in Greg gestaltet ansehen zu wollen: Greg setzt die Tonika nur jeweils auf diese, nur in Greg gegenüber AR aufwendig gestalteten korrespondierenden *alleluia*; vielleicht handelt es sich hier doch nicht um Zufall, sondern sinnvolle Disposition! Daß Bildungen wie auf *serves* in AR sekundär ornamentiert worden sein könnten, ist natürlich eine naheliegende Annahme, daß allerdings die Verschiebung des nur in Greg „chromatischen“ Höchsttons *b* vom Akzent auf die Schlußsilbe in AR sekundär geschehen sein sollte, erscheint nicht ganz so plausibel. In beiden Fassungen ist die Parallelität von *ut serves ...* und *ut tollas* vergleichbar, wobei auch hier auffällt, daß AR „falsch“ „betont“, nämlich *tollas*: Wäre es wirklich undenkbar, daß Greg hier korrigierend zugunsten korrekter Akzentbeachtung eingegriffen haben könnte?

Ersichtlich gelingt eine Reduktion der Unterschiede zwischen AR und Greg nur auf größere Ornamentierung in AR gegenüber Greg nicht, hier liegen andere Unterschiede vor; man Floskelbildungen wie in AR auf *mundo* (vgl. auch *te venio*) als „Zersingen“ bewerten, daß aber Greg auch hier a priori nicht eine Umformung gestaltet haben könnte, im Sinne der Gesamtdisposition der Kadenzöne, ist aber auch nicht zu beweisen. Mit Sicherheit nicht zu beweisen ist in jedem Fall der Deutung aber, daß AR in dieser Melodie, deren Fassungen deutlich parallel laufen, seine, möglicherweise sekundäre Ornamentierung durch Umformung von Greg repräsentieren müsse. Selbst wenn die Schlußbildung des letzten *alleluia*, die in AR den Schluß des Binnenalleluia im Gegensatz zu Greg nicht aufnimmt, sekundär an Greg ausgerichtet sein sollte, wird man nicht mehr als eine, eventuelle, sekundär und rezeptiv an Greg ausgerichtete Kadenzbildung sehen können

zu Greg von erheblich überschießender ornamentaler Bewegung sprechen. Was sollte hier die Vermutung verbieten können, daß hier AR eine sekundäre Interpretation einer hier für einmal an bestimmten Stellen Greg näherstehenden, einfacheren Urform gewesen sein könnte, und was die Vermutung, daß die Erweiterung (gegenüber AR) in Greg auf *servus* aus der angesprochenen Absicht einer dynamischeren Gesamtgestaltung der Melodie zu erklären sein könnte, daß also beide Fassungen sich in jeweils eigener Stilistik aus einer gemeinsamen Vorgabe entwickelt haben könnten?

Was aber die charakteristische Mittelpartie anbelangt, deretwegen Berno und der wohl überwiegende Teil der Überlieferung nach *a* transponieren muß, so fällt einmal die Seltsamkeit auf, daß AR, wenn es denn wirklich *Fis* gesungen haben sollte, so dezidiert einen Tritonus markiert haben könnte, zum anderen die Häufigkeit des Auftretens des in Greg „inkriminierten“ Tons: in Greg tritt er zweimal, in AR fünfmal auf. Auch erweist sich der Einsatz der Formel *FGaG* (bzw. *FisGaG*) in Hinblick auf Greg als sinnwidrig dar, wenn man ihn aus Greg als angeblicher Urform ableiten will: *FisG a GFis EG D* „wird“ zu *FGaG FEDC FGAG ...*, d. h. die Floskel *FGaG* hebt die klare Unterscheidung von Greg völlig auf zugunsten einer Rezitationsfloskel<sup>373</sup> — ist eine „umgekehrte“ Entwicklung wirklich undenkbar, nämlich eine Differenzierung und klare Gestaltung, die den Tiefgang auf *invenerit* in AR (d. h. natürlich in eine AR nahestehende Urfassung) individuell „interpretiert“; natürlich ist auch eine entsprechende Verflachung in AR denkbar, nur dann bleibt eine Hinzufügung des viertönigen *climacus FEDC* völlig unerklärlich, denn da handelt es sich nicht um naheliegendes Ornament, wie man dies auf *vigilantem* annehmen könnte.

Entsprechend einfach wäre z. B. auch der Unterschied beider Fassungen auf *amen dico vobis* anzusetzen: Hier könnte Greg der Urfassung näher sein, warum nicht; natürlich könnte auch die fränkische Redaktion, die auszuschließen Pfisterer eben nicht gelingt, eine so ziellose Ornamentierung gestraft haben, wie es dem Stil von Greg entspricht — wer wollte hier eine Entscheidung treffen wollen oder gar können?

Auffällig ist hier aber, wie sehr AR den Tiefton *C* betont, der, als doch nicht gerade unauffälliger Ton in diesem Abschnitt — der in Greg durch „falsches“ *Fis* ausgezeichnet ist! — dreimal auftritt, in Greg aber durchweg „vermieden“ wird, oder neutral formuliert, wie es die Sachlage fordert, nicht auftritt: Greg „bevorzugt“ als strukturellen Ton den Subton der Tonika, der auch in AR die Teile abschließt. Daß *amen dico vobis* in beiden Fassungen auf die gleiche Grundform zurückgeht, ist unbestreitbar; hier liegt echte Gleichheit in ornamental verschieden aufwendig gestalteter Form vor.

Was folgt daraus: Wenn AR wirklich wie Johannes Cotto den Ton *Fis* hätte vermeiden wollen, dann müßte diese Vermeidung durch Umformung bereits auf *invenerit* — der „Verzicht“ auf ihre parallele Verwendung auch im Binnenalleluia weist höchstens darauf, daß eine solche, eventuelle!, Angleichung nach Bekanntschaft mit Greg durchgeführt worden sein könnte — Zeit genug dazu hat AR ja gehabt.

<sup>373</sup>In gleicher intervallischer Struktur (also ohne Chromatik) findet sich die Floskel auch im Schlußteil auf *constituet*.

... begonnen haben, denn da setzen wesentliche Veränderungen ein; dann aber ist zu folgern, daß AR keineswegs so subtil vorgegangen sein kann wie die Theorien von Johannes Cotto, der zwei Möglichkeiten anführt, sondern einfach *Fis* durch *F* ersetzt haben muß, denn niemand wird die angesprochenen Besonderheiten, wie etwa das Auftreten des Tiefsttons *C* in AR als Emendation von *Fis* ansehen wollen, gar noch durchgeführt nach der Manier von Johannes Cotto! Ausgerechnet die von Jacobsthal wohl ausreichend klar dargestellten Anweisungen von Johannes Cotto auf die Melodie in AR zu beziehen, die gerade solche Veränderungen nicht kennt, erscheint daher schon eine gewagte Behauptung, weshalb Pfisterers Formulierung, *dass auch auf römischer Seite mit tonartlichen Korrekturen zu rechnen ist, die eine Parallele zu den methodisch greifbaren Vorgängen auf fränkischer Seite bilden*, nicht so einfach zu akzeptieren ist, wie dies die Sicherheit der Ausdrucksweise erwarten läßt. Pfisterer jedenfalls hält diese Behauptung offenbar für nicht weiter überprüfenswert<sup>374</sup>; immerhin bemerkt er, daß es *auf fränkischer Seite* Vorgänge gäbe, die *methodisch greifbar* sind — die Frage, woher dann „in“ Rom, wo solche *methodische Greifbarkeit* dezidiert nicht besteht, solche *tonartlichen Korrekturen* — Emendierung von Chromatik oder tonartliche Bestimmung? — eigentlich herrühren

<sup>374</sup>Was sagen die Fassungen des Int. *Sacerdotes* über Transposition, Umgang mit *b/h* in AR und die Möglichkeit der Wirkung tonaler Merkmale für die Gestalt von Greg

AR

Greg

Sa-cer- do- tes De- i, be- ne- di- ci- te

AR

Greg

num

Do- mi- no

AR

Greg

San-cti et hu- mi-les cor- de

sollen: Auch Pfisterer ist es nicht gelungen, jedenfalls bisher, nachzuweisen, daß chro-

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes corresponding to the Latin text 'lau-da-te De-um.' below them. The AR staff uses a higher pitch for the initial 'lau-da-' and a lower pitch for 'te De-um.', while the Greg staff uses a lower pitch for the initial 'lau-da-' and a higher pitch for 'te De-um.'.

Daß AR wegen „zu“ tiefen *B* transponiert, ist bekannt; hier liegt ein Fall vor, wo Greg diesen „falschen“ Ton ausdrücklich zuläßt. AR ihn aber sozusagen einfach ausläßt. Für Greg ist dieser auffällig tiefe Beginn als Formel „gesichert“, vgl. Int. *Dicit Dominus: Ego*, in dem man zusätzlich noch eine musikalische „Assonanz“ dieses Anfangs findet, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 223 — AR kennt diese Parallelität nicht, da hat der Int. *Dicit Dominus* eine Melodie in einer anderen Tonart (soll man daraus folgern, daß dieser Anfang eine *Tendenz* hatte ganz anders zu werden, oder wie soll man in einem solchen Fall die Abstammung AR aus Greg erklären?). Im Int. *Exsultate* benutzt die Überlieferung, auf der das Gradualbuch beruht, die Transposition zur „Ausmerzung“ des unzulässigen Tons *B*, was, für diesmal nebst der Gleichheit des Initiums auch die Überlieferung in AR tut (der Int. ist ein „schönes“ Beispiel von AR für Floskelreihung, die nun wieder Greg nicht kennt, man beachte z. B. den „Reim“ zwischen *nostro* und *tubam* nur in AR (wodurch die Syntax gestört wird: Hier von einer typisch sekundären Verfloskelung zu sprechen ist ausgeschlossen, weil kein Bezug zur Form von Greg an den betreffenden Stellen besteht, der dies als Ornamentierung o. ä. begründen könnte! es handelt sich um einen gegenüber Greg eben anderen Stil) — von Interesse ist hier, daß die transponierte Form der Initialformel in AR den Ton *H* singen würde:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes corresponding to the Latin text 'Ex-sul-ta-te De-o' below them. The AR staff uses a higher pitch for the initial 'Ex-sul-ta-' and a lower pitch for 'te De-o.', while the Greg staff uses a lower pitch for the initial 'Ex-sul-ta-' and a higher pitch for 'te De-o.'.

Daß die eigentliche Initialwendung in AR so gesungen wurde, belegt die nun wieder anders transponierte Melodie zu Anfang des Int. *Eduxit Dominus*, der in Greg „fehlt“, weil da eine andere Tonart erscheint. Damit wird klar, daß die nichttransponierte Version der Formel in AR, also die im Int. *Sacerdotes*, umgewandelt worden ist, wenig sorgfältig, einfach durch Auslassen des unzulässigen Tons. Tieferes rationales Wissen über Tonarten verlangt eine solche Manipulation an der Melodie nicht, sie ergibt sich direkt aus dem verfügbaren Tonsystem — die Veränderung kann also nicht in dem Sinne gedeutet werden, daß hier Greg sekundär durch AR verändert worden sei; eine solche Veränderung ergibt sich trivial aus der Anwendung des übernommenen

rationalen Schreibsystems — hier liegt nun wirklich eine eindeutige Übernahme vor, AR hat die Rationalität von Greg, d. h. der auf Greg angewandten und an und für Greg entwickelten Theorie gelernt.

Die Transposition übrigens der Initialformel um eine Oktav im Int. *Eduxit Dominus* in AR läßt einen nicht gerade sinnvollen Umgang mit *b/h* erkennen: In der Formel findet sich der geforderte Ton *b* nicht, wie auch im Fall des Int. *Exsultate Deo* in AR mit *GaGFEEFG* für, manipuliert, *DEDCDC*, für, analog zu Greg *DEDCB* ... auch nicht gerade passend erscheint, denn nach *C* folgt gerade kein *H*, sondern *B*, AR hätte also nicht um eine Quart, sondern um eine Quint nach oben transponieren müssen, wenn es AR um Vermeidung des Tones *B* in der Notation gegangen sein sollte!

Im Falle des Int. *Cibavit*, der in AR um eine Oktav nach oben transponiert ist — ebenfalls ohne daß eine Unterscheidung zwischen *b/h* notiert wird — kommt die Anfangsfloskel im Verlauf häufiger vor, ohne Bezug zur Syntax des Textes, es handelt sich also um eine funktional beliebige Floskel, was man mit der markanten Gestaltbildung der in Greg entsprechenden Initialwendung vergleichen sollte. Greg kennt im Int. *Cibavit* zwar auch zu Anfang tiefe Lage, nicht aber den Ton *B*, Greg verwendet hier also die angesprochene Wendung nicht. Auch sonst kommt im Verlauf nie der Ton *B/H* vor, so daß für Greg bzw. „seine“ Theorie keine Transposition notwendig war. Im Int. *Eduxit eos* sind die Versionen zu Anfang vergleichbar, was sozusagen die Kontur betrifft, AR setzt die Melodie mit gleicher Floskel in den 6. Ton, Greg in den 4; ein Unterschied, den man vielleicht verfolgen könnte. Warum in AR der Int. *Esto mihi* um eine Quint nach oben transponiert ist, ergibt sich aus dem Ambitus nicht, der untransponiert bis *C* reicht, *B/H* treten nicht auf, übrigens auch nicht in der Parallele in Greg, die ebenfalls *C* als Tiefstton hat, Die Melodien sind von Anfang an sehr verschieden, was die tonale Gleichheit natürlich bemerkenswert macht. Ein, wie in Greg erkennbarer Umgang mit dem Ton *B* — er kann auftreten, meistens wird er aber durch Transposition „getilgt“ — findet sich in AR also nicht. In AR scheint gelegentlich einfach wegen, sonst allerdings notierter, tiefer Töne eine Transposition zu erscheinen.

Angesichts derartiger Unklarheiten sollte man vielleicht doch etwas vorsichtig sein, bevor man für AR einfach die gleiche theoretisch begründete Sorgfalt im Umgang mit „falschen“ Tönen wie für Greg behauptet, nur um AR als „Ergebnis“ einer Weiterentwicklung von Greg in Rom behaupten zu können — genau das geht nicht. In oder für AR fehlt gerade diese Sorgfalt und theoretische Begründung völlig — das hätte Pfisterer natürlich leicht selbst sehen können, wenn er sein Vorurteil wirklich hätte begründen wollen.

Bemerkenswert beim Vergleich der beiden Fassungen ist einmal, daß hier Greg mehr an Ornamentierung erkennen läßt als AR, vor allem an Zäsurstellen, zum anderen die jeweils andere Lage der Rezitation: AR rezitiert unbekümmert um die Tonalität auf *G/a*, wogegen Greg tonal korrekt auf *F/G* rezitiert. Beachtenswert sind auch die Kadenzttöne: Auf *Domino* singt AR *G*, Greg dagegen geradezu nachdrücklich *F*, die Tonika. Wer wollte behaupten, daß hier nicht etwa Greg aus tonalen Gründen eine AR näherstehende Vorgabe verändert haben könne?

Der deutliche Unterschied der Konzeption zu Ende des ersten Teils, *benedicite Domino* ist nicht nur durch die Ausdehnung zu einem, für Introitus nicht gerade üblichem Jubilus, sondern auch die Verschiebung der jeweiligen Höchsttöne, die in beiden Fassungen gleich sind: AR singt *c* auf

Domino, Greg erreicht diesen Ton bereits vorher, zudem noch auffällig durch *b* charakterisiert hervorgehoben (ob auf dem zweiten, deutlich mit dem ersten korrespondierende — gleicher Anfang und gleicher Verlauf — Teil des Jubilus auf benedicite noch *b* oder „schon“ wieder *h* singt, ist kaum sicher zu rekonstruieren: Die Melodie ist ja untransponiert (die Formel auf Domine ist auch in Greg üblich, vgl. etwa Comm. *Notas mihi* am Schluß, mit direkter Entsprechung von AR; weitere Beispiele findet man, z. B., in der Comm. *Domine quinque* zum Schluß, dessen Text darauf hinweisen könnte, daß die Formel generisch für zweisilbige Schlußwörter gedacht gewesen sein könnte, wozu auch die Verwendung der Formel in der Comm. *Ne tradideris me* unterhaltsamerweise innerhalb eines Initium nach Halbkadenz auf quia stimmen könnte — die Formel hat eine direkte Entsprechung in AR, wie man am Beispiel der Comm. *Notas* sehen kann, s. i. Index. Die Verwendung dieser Schlußformel im Int. *Dicit Dominus: Ego* hat trotz großer Verschiedenheit der Melodien beider Fassungen ebenfalls seine entsprechende Version dieser Schlußformel; vgl. auch 2.10.0.4 auf Seite 862).

AR singt ein durch progressiv vergrößerten Sprung, *ca cG* („übergeordnete Zweistimmigkeit“) auffälliges Betonungsmelisma auf Domino, wogegen Greg die Akzente geradezu auffällig vernachlässigt: Der Höchston erscheint auf der Schlußsilbe benedicite und Domino erhält gar keine Akzentbeachtung — das hat dann also AR richtiggestellt? in so armseliger Weise?

Wer solche Thesen aufstellt, sollte sie mit der melodischen Wirklichkeit ganzer Melodien konfrontieren, um sehen zu können, daß Greg sehr deutlich eben einen Schlußjubilus in drei Teilen komponiert, wo eine Beachtung des Wortakzents überflüssig, kein Gestaltungsmittel der Melodie war: Man sieht ganz klar zwei Aufstiege: *FGa*, denen die jeweils „reduzierten“ Hochtöne folgen: *FGa cabGF*, *FGa bGabaG*. Daß der dritte, ebenfalls tonräumlich reduzierte — wieder hat man eine „übergeordnete Zweistimmigkeit“ der Folge der Gipfeltöne, *cba* und der Tieftöne — Bogen dieser Art dann nur noch bis *a* reichen kann, ist selbstverständlich, entspricht dem Stil eines Jubilus von Greg, eine autonome, den Text nicht mehr beachtende, d. h. textlich nur zugeordnete, nicht aber Akzent-beachtende melodische Form: Wesentlich sind also die drei Bogen, die zudem noch klar eine Art tonaler Spannung einsetzen, die Schlußtöne der drei Bogen — bei identischem Anfangston *F* — sind *F G F*, die „ouvert-clos“ Struktur Gregorianischer Tonalität ist also unüberhörbar.

Daß dies nicht eine sekundäre, von der Tonalität bestimmte Veränderung oder schöpferische Redaktion durch Greg gegenüber einer in AR wesentlich näher überlieferten gemeinsamen Vorform sein darf — müßte der beweisen, der solche seltsamen Vorurteile hegen will.

Im Folgenden sind die Melodien deutlich parallel, so daß man gewisse Unterschiede als einfache Varianten bewerten kann, so z. B. auf *Sancti*, als grundsätzlich gleich kann man auch et humiles ansehen — wobei nicht ganz unauffällig ist, daß Greg auf den Ton *E* so deutlich verzichtet, der in AR als „Durchgangston“ zweimal auftritt; Weil auch im ersten Teil in Greg dieser „Leitton“ ganz vermieden wird, muß man — hierzu wären Statistiken notwendig — diesen Verzicht als bewußtes Formelement bewerten. Dem entspricht übrigens in Greg der totale Verzicht auf *b/h* im ganzen zweiten Abschnitt (wogegen *h* in AR sogar als Abschnittshochton auftritt, laudate. Wenn Greg auf humiles den Quartsprung *CF* einführt, wird man darin eine gewisse Reminiszenz an den Anfang sehen dürfen: Dadurch wird das Initium deutlicher als solches markiert — davor

matische „Fehler“ ohne Rationalisierung überhaupt bemerkt worden sein könnten, und, wie er selbst bemerkt, „in“ Rom gibt es keine *greifbare* Methodik, da gibt es vor der Übernahme der Liniennotation für AR gar nichts an Rationalisierung, diese müßte also erst im Moment der Übernahme der Linienschrift eingesetzt haben, offenbar also ziemlich spät, zu spät, um irgendetwas über die beiden Fassungen sagen zu lassen. Daß für AR aber auch jeder Hinweis auf eine zur Emendierung überhaupt fähige Theorie restlos fehlt, ist für solches Formulieren aber natürlich auch nicht beachtenswert, wie überhaupt der Umstand, daß die Rationalisierung für AR nur in der Verwendung der rationalen Notation, nicht aber rationaler Theorie belegbar ist. Hinzu kommt noch, daß die Überlieferung von AR nicht gerade große Sorgfalt oder Skrupel in der Verwendung von *b/h*, also der beiden alternativen Tetrachorde erkennen läßt, alles Probleme, die für Pfisterer inexistent

---

geht es um Rezitation auf der Tonika, diesmal auch in AR (in Vergleich mit dem Rezitationston des ersten Teils keine tonal konsistente Gestaltung). Diese melodisch tonräumliche Auffälligkeit darf man sicher als eigenständige, sekundäre Entscheidung von Greg bewerten, denn warum sollte ein so markantes, die Syntax nutzendes, Gestaltmerkmal von AR einfach aufgegeben worden sein — wenn AR aus Greg abgeleitet werden „soll“?

Die Schlußzeile des Zitats ist weitgehend vergleichbar, so daß die Unterschiede auffallen: Wenn, wie gesagt, AR einen sequentiellen Aufstieg von *F a h c* neumenweise gestaltet singt, fällt die Entstellung dieser sinnvollen Entwicklung durch Greg auf: Greg verwendet zwar auch die Hauptneume, den Gang *F ... c c ... F*, kennt aber die jeweils vorbereitenden *neumae* nicht, obwohl solche neumenweise, progressiv, z. B. durch jeweils skalisch höheren Spitzenton ein für Greg geläufiges Gestaltungsmerkmal ist.

Greg singt statt dieser Steigerung gleich zu Anfang der Zeile, akzentbeachtend oder akzentnutzend, den Höchstton, zudem noch sehr schnell, geradezu überraschend schnell erreicht — das geht über „normale“ Akzentbeachtung hinaus. Sollt hier also Greg die einfachere und daher, notwendig?, frühere, ursprüngliche Fassung wiedergeben?

Diese Lösung des Problems ist nicht zwingend: Es könnte auch sein, daß Greg den angesprochenen neumenweise gesteigerten Aufstieg, *laudate Deum* deshalb nicht verwenden wollte, weil der dafür wesentliche Ton *h*, *laudate* in AR, unbedingt zu vermeiden war, was dann zu der Fassung von Greg auf diesen Silben geführt haben könnte.

Verf. hat, leider?, nicht die Sicherheit von Pfisterer, objektiv aber läßt sich feststellen, daß es hier durchaus Gründe gibt, Greg als Weiterentwicklung oder eben Redaktion einer AR nächststehenden Vorlage zu bewerten: Warum Greg den Ton *b/h* im zweiten Abschnitt so völlig „negiert“, ist, ohne weitergehende Statistik vergleichbarer Situationen, nicht zu entscheiden (wenn überhaupt eine Erklärung möglich sein sollte). Vielleicht sollte dieser Effekt dezidiert dem 1. Teil überlassen sein — und solche weitgreifende Disposition wesentlicher Merkmale der Melodieform ist für Greg charakteristisch. Daß dieses Prinzip die überkommene, stilistisch sinnvolle und dynamische Melodiegestalt zu verändern in der Lage ist, könnte dieses Beispiel lehren — in jedem Fall wird deutlich, daß mit einfachen a priori Annahmen, die nicht mit dann schon allen vollständigen Melodien in Bezug gesetzt werden, eine Annäherung an eine Bestimmung nur der gestaltmäßig stilistischen Relation von AR und Greg ausgeschlossen ist.

sind, nicht aber in der musikhistorischen Wirklichkeit; ganz abgesehen davon, daß von *tonartlich* gerade hier, also in Bezug auf chromatische Probleme wie in der Jacobsthal'schen Musterantiphon *Urbs fortitudinis*, auf deren Problematik noch der Autor (der mit der Wahrscheinlichkeit weiblichen Geschlechts gewesen sein kann wie der des Nibelungenliedes) des *Liber argumentorum*, ed. Smits van Waesberghe, S. 52, 48 ff., wie auch der Anonymus Vivell, ed. Smits van Waesberghe, S. 120 ff., eingehen, nicht gesprochen werden kann: Eine Transposition ist keine *tonartliche* Veränderung, und die Vorgehensweise von Johannes Cotto betrifft nicht die Tonart, sondern die Vermeidung einer Transposition — er erweist sich hier als quasi zisterziensisch<sup>375</sup>.

Unter Beachtung der — in den entsprechenden Grenzen — Parallelität von *amen dico vobis*, eine wichtige Formel, und den Schlüssen auf *D* in diesem Mittelteil der Antiphon kann man die Urfassung als identisch in diesen Merkmalen ansehen. Ist es nun auszuschließen, daß die fränkische Redaktion der Urfassung, die es ausweislich der literarischen Quellen gegeben haben muß<sup>376</sup>, gerade dieses Merkmal der kontrastierenden Schlußbildungen des Mittelteils durch „Chromatik“ in vorrationaler Zeit, verstärkt haben könnte, z. B. auch durch Weglassen des Tiefsttons *C*? Solche Fragen müssen gestellt werden, will man die mögliche Komplexität der historischen Wirklichkeit wenigstens ahnen; auch hier erweist sich eine Reduktion auf einfache Behauptungen nicht als hilfreich: Hinweise auf Emendierungsmethoden von Chromatik in AR findet man nicht, man sieht auch keine entsprechende Sorgfalt und entsprechendes Bemühen in der Überlieferung von AR — ausweislich der nicht gerade systematischen Setzung des Unterschieds von *b/h* —, die Chromatik ist aber, in rationaler Zeit!, in der fränkischen Musiktheorie ausreichend bezeugt. Damit das nicht etwa als Hinweis auf eine eigenständige Redaktions- und Gestaltungsarbeit fränkischer *cantores* an oder zu Greg interpretiert wird, setzt man

<sup>375</sup>Damit ist, um „Mißverständnissen“ vorzubeugen, nicht eine Mitgliedschaft von Johannes Cotto in diesem Orden behauptet!

Hier muß also unterschieden werden zwischen den Melodien, die für eine Tonartklassifizierung problematisch waren, die also eventuell verschiedene tonale Zuordnungen in der Überlieferung besitzen und den durch Transposition lösbaren reinen chromatischen Problemen; auch wenn hier Verbindungen bestehen, müssen die beiden Bereiche methodisch unterschieden werden.

<sup>376</sup>Nur Pfisterer kann angesichts der tonalen Ordnung von AR und angesichts der Quellenlage die seltsame Vorstellung haben, daß die Ordnung von acht Tonarten, die nur in fränkischen Quellen zu finden ist, auf Rom zurückgehen müsse, daß also die Tonare wie die Erfindung der Notation, aber auch der Neumenschrift und der Theorie, die ihre Sinngebung allein in der Entwicklung eines Tonartsystems und seiner Anwendung auf den Choral hat, alles auf Rom zurückzuführen sei, was die Forderung nach Übersendung eines musiktheoriekundigen Orgelspielers nach Rom ausgerechnet aus Deutschland zur musikhistorischen Absurdität werden lassen muß. Wenn der Papst sich von Guido die Notation vorführen läßt, ist damit noch nicht gesagt, daß AR „dadurch“ bereits entsprechend notiert worden sein müsse — wie dies in Benevent der Fall ist, wo, seltsam, nicht wahr, die rationale Überlieferung genau mit der Übernahme von Greg und dem endgültigen „Aussterben“ des Altbeneventanischen Gesangs zusammenfällt.

einfach entsprechende Tätigkeit in AR als gegeben an, womit man in erstaunenswerter „Logik“ das Problem vom Tisch gefegt haben will — erst durch die Rationalisierung wird Chromatik als solche bewußt, dieser von Pfisterer zur Durchsetzung seines Vorurteils als unbequem empfundene Vorgang aber ist ausschließlich im Frankenreich zu beobachten: Die Rationalisierung hat in Rom keinen Ursprung, genau wie das „Dogma“ der acht Tonartenklassen, die ein umwandelndes oder rezipierendes AR doch nicht so durcheinander hätte bringen können. Wesentlich ist doch, daß zu allen diesen musikhistorischen Tatsachen die kommt, daß der Stil von AR sich von dem von Greg wesentlich unterscheidet.

Den letzten Abschnitt, der wieder zur normalen „Nichtchromatik“ zurückkehrt, kann man wieder als parallel bewerten, wobei AR den geläufigen ästhetischen „Fehler“ erkennen läßt, daß nämlich die Höchsttöne so häufig auftreten, daß der dynamische Effekt, den ihre Seltenheit in Greg ihnen zukommen läßt, verlorengeht — es handelt sich um rezitativisch verständliche Akzentbeachtungen, so auf *bona*, auf *sua* und auf *constituet* — darf Greg hier nicht eine Individualisierung einer AR näheren Urfassung gewesen sein, z. B. durch redaktionelles Verlassen des Schematismus von AR — wieviel sinnvoller ist die Gestaltung des Akzents auf *bona* durch Tonrepetition und folgenden Abstieg, oder einfach höheren Ton auf *sua* in Greg als in AR — und warum sollte AR ein — angebliches — Vorbild Greg in so wenig passender Weise primitivisiert haben?

Aber das sind ästhetische Fragen, die für so strenge selektive Sichtweisen wie die von Pfisterer irrelevant zu sein scheinen. Insgesamt ergibt der Vergleich der beiden Fassungen, daß in der Version von AR nicht der geringste Anlaß oder Grund erkennbar ist, der für eine durch „falsches“ *Fis* notwendig gewordene Emendation der Melodiegestalt sprechen könnte, zumal man auch die Möglichkeit beachten muß, daß die Notation von AR nicht so akribisch zu verstehen sein muß wie die zeitgenössische Gregorianische: Wer kann mit Sicherheit behaupten, daß die Gesangspraxis, die Gestalterinnerung der Melodie in AR nicht *Fis* gesungen hat, notierbar war aber nur *F*; eine absolute Sicherheit dafür, daß die „altrömische“ Notation die gleiche Rationalität und Eindeutigkeit besitzt wie die durchgehend von Theorie „begleitete“ von Greg, ist nicht zu geben — auch solche, sicher nicht naheliegende, Möglichkeiten müssen beachtet werden. Daß eine einfache Ersetzung des „anstößigen“ chromatischen Tons durch seine nichtalterierte Stufe oder einen anderen Ton ebenfalls einer der Emendationswege war, kann man von Jacobsthal, *ib.*, S. 85 ff., leicht lesbar erfahren, wenn man nicht die originalen Texte lesen will.

Wesentlich unterhaltsamer als dieser Fall ist der der Comm. *De fructu operum*, die, es ist wirklich ein bischen kompliziert, in der Gregorianischen Fassung bzw. ihrer Theorie in vier verschiedenen Tonarten überliefert wird, was man von Jacobsthal, *ib.*, S. 52 ff. und S. 128 ff., in der üblichen Weise klar dargestellt finden kann.

AR überliefert die Melodie auf *G*, was man in die „Gregorianische“ Theorie angesichts des Ambitus als *tetrardus plagalis* klassifizieren könnte, wie dies Berno tut; hat AR also von Berno gelernt — der allerdings, wie auch Johannes Cotto, verlangt eine Transposition nach *c*, also um eine Quart nach oben? Die älteren Zuschreibungen sprechen von *deuterus authenticus*, nämlich Regino und Aurelian, ed. Gushee, S. 93, 5, der noch dazu bemerkt,

*huius finis priori aequabitur introitui* (was mit der überlieferten Situation der Differenzen nicht zusammenpaßt; die von Aurelian als Referenzen dieser Tonart angegebenen Introitus stimmen in Greg wie in AR tonal überein, sie werden Aurelian sozusagen folgend dem 3. Ton zugeordnet).

Daß AR Berno gefolgt sein könnte, wird also schon dadurch höchst unwahrscheinlich, daß Berno fordert: *In octavo quoque si illam communionem, De fructu operum, a finali cantare ceperis, in medio cantilenam minus apte convenire per sua limmata vel semitonia cognosces. Si vero post duos tonos et unum semitonium quarto loco orditus fueris, totam cantilena huius seriem per ordinabilem progressionem senties ad socialis sui pertinere finem*; den diatonischen Skalenausschnitt auf *G* nach *c* zu transponieren ergibt im Rückschluß die Töne *Fis/F*; die Form des Gradualbuchs liest jedoch mit der *finalis F*. Wie, z. B. zwischen Berno und Johannes Cotto, eine solche Diskrepanz der Tonartklassifikation bei identischer Melodie möglich ist, zeigt Jacobsthal, *ib.*, S. 56: Setzt man als „normale“ Tonika *F* an, so muß man die Existenz von *Es* „erklären“, setzt man die Tonika als *G* an, muß man als Chromatik *Fis* „erklären“: Berno und Johannes Cotto gehen also strikt rational intervallisch vor; die jeweilige Tonart ergibt sich aus der Möglichkeit, entweder eine Tonika mit Halbton als Subton anzunehmen, dann muß der Ganzton chromatisch gesetzt werden, oder eine Tonika mit Ganzton als diatonisch normalem Subton, dann muß eben der Halbton chromatisch sein — die Entscheidung ist demnach eher zufällig: Die Fassung des Gradualbuchs entspricht ganz der, die Jacobsthal aus der nach *c* transponierten Fassung des Graduale aus Salesbury durch Quinttransposition nach unten rekonstruiert, *ib.*, Tafel zu S. 55 ff., bzw. Tafel zu S. 136 ff. Dies bedeutet, daß die ausreichend bezeugte Chromatik im Gradualbuch einfach aufgehoben ist, ob *Es* oder *E*, beides wird durch *E* notiert: Die Überlieferung des Gradualbuchs macht also keinen Gebrauch von der Möglichkeit partieller Transpositionen, um die Chromatik auszumerzen, wie sie Jacobsthals Straßburger Überlieferung belegt (im folgenden Beispiel sind die Silben unterstrichen, deren Töne nach Auskunft des Grad. Sarisb. als *Es* zu lesen sind, ob auf *cor hominis* ebenfalls dieser Ton statt *E* gemeint ist, muß offenbleiben, ist aber wahrscheinlich — im Falle einer Festlegung mit *finalis G* müßten entsprechend alle *E*-Töne der Fassung auf *F* als *Fis* gelesen werden, denn dann wäre der Ganzton unter der *finalis* der „richtige“ Leiterton<sup>377</sup>:

<sup>377</sup>Man beachte, daß in der dritten Zeile zunächst in beiden Fassungen eine andere Lage gesungen wird, dann aber, bis zum Schluß — *et vinum ... hominis* — „nur“ noch der Unterschied besteht, daß Greg einen Ganzton unter der Fassung von AR singt, allerdings mit identischen Halbtonverhältnissen, wegen *b* in Greg: Schließt das mit Sicherheit eine sekundäre Redaktion von Greg als Erklärung aus?

AR

Greg

De fru-ctu o-pe-rum tu-o-rum, Do-mi-ne,

AR

Greg

sa-ti-a-bi-tur ter-ra

AR

Greg

cat

ut e-du-cas pa-nem de ter-ra, et vi-num lae-ti-fi-cet cor ho-mi-nis

AR

Greg

ut ex-hi-lat ret fa-ci-em in o-le-o.

AR

Greg

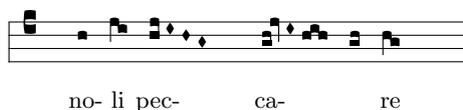
et pa-nis cor ho-mi-nis con-fir-met.

Der Vergleich der beiden Fassungen zeigt einmal, daß die vorauszusetzende Urform oder Vorgabe aus intervallisch diatonischen Gründen nicht als *authentus deuterus* gelesen werden kann — das Merkmal des Halbtone über der *finalis* ist aus der überlieferten Form

nicht abzulesen; damit muß man für Regino und Aurelian entweder eine völlig andere Melodiegestalt annehmen oder eine Verschiedenheit nur an bestimmter Stelle, z. B. zum Schluß. Die erste Lösung wird leicht eingeschränkt einmal durch die Überlieferung selbst und die Übereinstimmung wenigstens der Anfangsneumen mit dieser Überlieferung in Reginos Tonar.

Als intervallisch rationale Möglichkeit bliebe damit — rein hypothetisch! —, daß die von Jacobsthal aus seiner, sehr späten, Straßburger Überlieferung belegte Zuordnung zum 1. Modus, durch Anhängen eines bis *D* führenden Schlusses ein Rudiment einer älteren Version sein könnte und nicht eine spätere Schlußbildung: Der Ton *Es*, der aus Salisbury ebenso wie von Berno bestätigt wird, wäre über der *finalis D* natürlich von gleicher Wirkung wie der diatonisch normale Fall bei der *finalis e*; allerdings ist hier zu beachten, daß Jacobsthal, ib., S. 143 ff. und 166 ff., der Nachweis gelingt, daß die Gestalt der Melodie mit Schluß auf *D*, die Staßburger Fassung, auf keinen Fall die Vorlage für die (überlieferte) Version auf *F* sein kann, sondern nur der „umgekehrte“ Weg mit den Überlieferungsvarianten vereinbar ist. Da Verf. nicht die Möglichkeiten der großen Erlanger Choralforscher wie Pfisterer et al. verfügbar sind, sei dieses Problem auf diese starken Schultern verwiesen, die die Statistik leisten können (mit einer gewissen Verwunderung, daß dieses Problem nicht bereits erledigt worden ist, wenn man so neualte Thesen verkündet, hätte man ein Eingehen gerade auf solche Fragen als Betrachter der Dinge eigentlich erwartet, ein vielleicht etwas zu naiver Ansatz?). Die Antiphon beginnt nicht mit dem typischen Anfang des 1. Tons (zu dem es auch theoretisch bezugte Einordnungen dieser *Communio* gibt), was jedoch einmal nicht unabdingbar ist, zum anderen aber auch die Antiphonen der 3. Tonart als Muster gegeben sein könnten: Wie schon von Jacobsthal gesagt, *D* mit *Es* entspricht *E* mit *F*. Mit der Suche nach Formeln wird man einer möglichen ursprünglichen, die frühe Einordnung der *Comm. De fructu* in den 3. Ton bewirkende Klassifikation wohl kaum ausreichend erklären können.

Der Vergleich der beiden Fassungen läßt immerhin erkennen, daß AR eine für die auf *G* schließenden bzw. als *finalis* bezogenen Antiphonmelodien der *communio* typischen, fast zwingenden Schlußwendungen auch für die *Comm. De fructu* nutzt. Diese Formel hat eine sozusagen dreisilbige, ausgedehnte, seltenere, und die dominant auftretende, vielleicht ursprüngliche zweisilbige Wendung (aus der *Comm. Nemo te*):



Der eine fehlende Durchgangston in der Schlußwendung der *Comm. De fructu* ist also als Schreib- oder Singfehler anzusehen: Die *Comm.* endet in AR mit der typischen Schlußformel; nur kann die natürlich leicht „angesetzt“ werden, wenn man bewußt die Tonart hätte verändern wollen. Auch Greg kennt gelegentlich gleiche Schlußwendungen in *Communiones* des 6. Tons, die jedoch nicht die Verbindlichkeit haben, daß man aus ihrem Fehlen in der *Comm. De fructu* auf sekundäre Tonartzuweisung schließen könnte.

Die Antwort auf die Frage, welche Tonart bzw. ob überhaupt Chromatik für die älteste Form dieser *Communio* vorausgesetzt werden kann, ob AR oder Greg der älteren Form am nächsten kommt, ist also auf den Vergleich der Fassungen verwiesen. Dabei ist die Parallelität schon in der Verteilung syllabischer und melismatischer Partien auf den Text klar erkennbar; ein Vergleich ist also zulässig.

Hier ergibt ein Blick auf das Zitat eine merkwürdige Diskrepanz hinsichtlich der relativen Lagen — wenn man Greg zum Maßstab setzt, bedeutet dies nur ein methodisches Hilfsmittel, natürlich keine Vorentscheidung: Der Anfang ist lagenmäßig identisch, die Schlußwendung auf *Domine* dagegen in AR eine Sekund höher gesetzt bzw. Greg einen Ton tiefer (wie bereits angemerkt) — nicht gerade ein passendes Verfahren, wenn man ein „störendes“ *Fis* ausmerzen wollte, denn *FE* wird *GFis*. Was also „stört“, ist die identische Lage des Anfangsteils. Der folgende Abschnitt schwankt zwischen dem Abstand (wieder nach oben) einer Quart und beim Höhepunkt einer Terz (*terra*); der Abstand (immer noch oben, von Greg aus gerechnet) des Abschnitts *ut educas ... terra*, wo das erste *Es* (in Bezug auf die *finalis F*) auftritt, beträgt eine Terz, der des Melismas auf *vinum* dagegen nur noch eine Sekund; auch der Schluß, *cor hominis* steht durchweg in diesem Abstand. *Ut exhilaret* ist zur Abwechslung wieder in identischer Lage, wogegen *faciem* wieder eine Sekund nach oben absteht vom Schlußton des Abschnitts gerechnet; der Abschnitt *in oleo* dagegen steht wieder eine Terz ab, allerdings nach identischer Lage zu Anfang, womit also *Fis* auch nicht vermieden werden könnte (wenn AR dies hätte vermeiden wollen). Man kann dies weiter durchführen, wird allerdings keine eindeutige Beziehung zwischen eventuell zu vermeidenden chromatischen Töne als Grund für die Lagenverschiedenheit in einigen Abschnitten von AR gegenüber Greg finden können.

Der letzte Abschnitt, in dem in Greg, also auf *F-finalis* Lage, durchweg *Es* auftritt, würde in einer Klassifizierung oder Notierung der identischen Melodie auf der *finalis G* keine Veränderungen fordern, denn da steht ein Ganzton unter der *finalis*, dennoch „vermeidet“ AR gerade im letzten Abschnitt, *et panis ...* den Ton *F* ganz, der in Greg *Es* entspräche. Da, wo Greg, *finalis F*, den Ton *E* hat, also eine Zuordnung zur *finalis G* ein *Fis* fordern würde (Ganztontransposition nach oben), da scheut sich AR überhaupt nicht, diesen Ton zu nutzen; und schließlich ist der „Hochgang“ des zweiten Abschnitts, *satiabitur ...* in AR gegenüber Greg nicht aus Vermeidung von Chromatik verständlich.

So schön es also wäre, die angesprochenen, unregelmäßigen, Verschiebungen der Abschnitte als Emendationen nicht gewollter Chromatik in AR als dadurch begründete Abweichungen von Greg bzw. der ihr entsprechenden Urform zu interpretieren, also die Gestalt der Melodie in AR als eine Art Emendation im Sinne von Johannes Cotto einer Greg nächstehenden Urform zu bewerten, so ausgeschlossen ist diese einfache Lösung, zumal weil kaum jeder entsprechende Lagenunterschied in parallelen Melodien von AR und Greg immer als Ausmerzungen von Chromatik zu erklären sein dürfte.

Es ließen sich auch Gründe dafür finden, daß Greg auf eine AR nächstehende Urform reagiert haben könnte: Der erste Abschnitt (Schluß auf *Domine*) könnte „vertieft“ worden sein, um einen „Trugschluß“ in Bezug auf den folgenden Schluß mit *terra* zu erhalten,

nachdem die kompositorische Entscheidung die war, den Aufstieg, den AR auf *satiabitur* ... kennt, nicht „mitzumachen“, getroffen war. Sinn dieser Entscheidung könnte die Vermeidung einer Vorwegnahme des Effekts der Höhepunkte auf *et vinum laetificet* sein: Der Höhepunkt wird natürlich besonders wirksam, wenn nicht schon vorher die entsprechenden Hochtöne mehrfach erklingen sind. Der Abschluß des zweiten Teils, *vinum laetificet cor hominis* ist in beiden Fassungen gleich (verschoben um den Ganzton zwischen *G* und *F*, den jeweiligen *finale*s, die wie von Jacobsthal gezeigt, für Greg gleichwertig sind!). Auch der Abschnitt *ut exhilaret* bleibt identisch, was die angedeutete kompositorische Redaktion durch oder in Greg nicht unplausibel macht.

Wenn dann *faciem ... oleo* in Greg deutlich die tiefere Lage anstrebt, also der Höhepunkt in AR auf *faciem* in Greg nicht erscheint, dagegen der folgende Abstieg gesteigert wird, ist ein ästhetischer Sinn durchaus zu erkennen — hier liegt die tiefste Stelle der *Communio* in Greg, wogegen AR im Grunde nur den Abstieg des vorangehenden Abschnitts, *laetificet ...* wiederholt, nicht gestaltemäßig, wohl aber als tonräumliche Konzeption. Greg ist mit Sicherheit musikalisch abwechslungsreicher, tonräumlich dynamisch. Daß dies, die Gestaltung der tonräumlichen Gesamtkonzeption eines Abschnitts, und der Abschnitte in Relation zueinander, in besonders dynamischer Wirkungskraft, auch für den letzten Abschnitt gilt, wird wohl jeder selbst sehen oder besser hören könnten: AR steigt schnell auf, erreicht den ersten Hochtön zweimal, und erreicht in den folgenden Gruppen nochmals zweimal den nächsten Höchstton; Greg dagegen hält zu Anfang zurück, bleibt in relativ tiefer Lage, steigt dann, und nur da, auf *cor hominis* zum Höchstton auf, *b*, um die Schlußgruppe fast nur auf Rezitation zu beschränken in der Lage der Tonika: Der letzte Höhepunkt wirkt also ganz anders als in AR (wobei man nicht unbedingt diese Gestaltung semantisch durch Bezug auf *cor hominis* ausdeuten sollte).

Es wird also niemand behaupten können, daß es ausgeschlossen wäre, Gründe für die Annahme einer kompositorischen Redaktion einer AR nahestehenden Version durch bzw. in Greg angeben zu können. Daß AR die Unterschiede, vor allem hinsichtlich der Lage einzelner Teile gegenüber Greg aus Gründen einer modernen, rational tonalen Emendierung chromatischer Töne gefunden haben müsse, wäre eine wesentlich weniger plausible, recht unwahrscheinliche Erklärung. Es gibt keinen Grund für die Annahme, daß AR seine Gestaltung von zu emendierenden Chromatismen erhalten haben könne. In Greg läßt die normale Überlieferung den Unterschied einfach unbeachtet, daß Chromatismen bestanden haben, belegt u. a. Berno eindeutig. Damit aber ist auch hier die Möglichkeit zu beachten, daß erst die fränkische Redaktion die Chromatik eingeführt haben könnte, z. B. in Beachtung des regionalen Höchsttons *b*, z. B. *de terra et vinum*, wo die folgende Passage, *laetificet ... hominis* den Ton *b/h* vermeidet und „folgerichtig“ *E* statt wie vorher *Es* singt; im letzten Abschnitt schließlich ist *b* der dezidierte Höchstton. Natürlich handelt es sich hier um Hypothesen, die höchstens als mögliche Modelle gedacht werden können — daß sie unmöglich sind, müßte erst bewiesen werden; in jedem Fall macht auch dieser Fall der *Comm. De fructu* deutlich, daß die Chromatik, die für die „Gregorianische“ Theorie solche Probleme bringt, nicht als einfacher Beweis für eine Vorgängigkeit von Greg, auch noch als direkte Vorgabe von AR benutzt werden kann. So einfach sind auch hier

die Sachverhalte nicht: Wenn man schon *systematisch* vorzugehen verspricht, müßte man doch etwas „systematischer“ vorgehen, was z. B. die Erfassung aller entsprechenden Fälle verlangt, sonst kann man offensichtlich nicht von *Systematik* sprechen.

Da die Zuweisung zur Tonika *F* oder *G* intervallisch rational gesehen äquivalent ist, je nachdem man die Halbtöne setzen will, und entsprechendes intuitives Einordnen schon in „vorrationaler“ Zeit wirksam gewesen sein kann, läßt sich aus der Verschiedenheit der Tonartzuordnung in AR und Greg nichts für die relative Chronologie der beiden Fassungen ableiten. Es ist nicht einmal möglich eine Entscheidung darüber zu fällen, ob AR die für Greg ausreichend überlieferte Chromatik gekannt hat. Ein vergleichbares Ärgernis bietet übrigens die hinsichtlich gewisser Mysteriositäten der Romanus Buchstaben in ihrer Notation in *Einsiedeln 121* ausführlich besprochene Comm. *Potum meum*: In der Überlieferung von Greg ist die Melodie, wie in der Überlieferung des Gradualbuchs, durchweg dem I. plag. zugewiesen, was von Berno bestätigt wird; Nur *Montpellier* ordnet unter dem IV. *auth.* — was auch für AR gilt; daß AR von *Montpellier* abhängen sollte, erweist sich schon angesichts gewisser Unterschiede der Melodie als unwahrscheinlich, wenn man nicht ein Tonar aus Benevent im Jahr 780 voraussetzen will, das *Montpellier* entsprochen haben könnte.

Die Version von AR schließt mit der typischen Schlußbildung der Communiones dieser Tonart. Gewisse Merkmale könnte man für eine Parallelität der Melodiefassungen heranziehen, z. B. den Höhepunkt auf *tu autem* oder den Tiefpunkt auf *permanes*; es gibt aber auch Diskrepanzen, die eine Verwandtschaft der Melodiefassungen, ihr Verständnis als Fassungen oder Folgen einer gleichen Vorgabe nicht ganz einfach behaupten lassen. Vor allem fällt hier auf, daß die von Jacobsthal bemerkte Häufung der Kadenzformel *DEFEDE ED*, auf *Poteum meum*, auf *tu temperabam*, mit Quilisma und Erweiterung verändert, auf *alisisti me*, auf *fenum arui*, auf *aeternum permanes* und zum Schluß (etwas abgewandelt durch anderen Schlußton auf *Sion*), in AR keine direkte Entsprechung besitzt, obwohl auch da Identitäten auftreten: *permanes* ist identisch mit *Syon*, *temperabam* mit *arui* (Schluß allerdings auf *h*, nicht auf der Tonika *G*; auch *allisisti me* endet nicht auf der Tonika!). Auch die nicht gerade unauffällige Identität<sup>378</sup> in Greg des Anfangs von *cum fletu temperabam* mit *et ego sicut fenum ...* erscheinen in AR nicht — eigentlich ein seltsames Vorgehen, wenn man sich eine Entstehung von AR direkt aus Greg als Modell der Wirklichkeit vorstellen soll. Die Kadenzfloskel *DEED*, die eine gewisse Nachdrücklichkeit als Effekt haben mag, tritt in AR nur zum Schluß auf; daraus folgt, daß Greg die Tonika gerade in dieser Melodie in einer besonderen Weise betont — daß dies notwendig ein Zeichen der Ursprünglichkeit sein sollte, daß AR also, das sonst so formelfreudig ist, dies als Vorlage zu langweilig geworden sein sollte, daß die gleichen Anfänge AR als — angebliche — Rezeption von Greg ästhetisch stilistisch nicht gefallen haben sollte, wird man wohl

<sup>378</sup>Hier liegt das Problem, das Jacobsthal bemerkt: im ersten Fall findet sich auf dem ersten Ton ein *l* im zweiten dagegen ein *i*; daß kein Schreibversehen vorliegen muß, wird von anderen Quellen bestätigt. Denkbar wäre auch, daß im ersten Fall vor einem zu tiefen Herabsteigen gewarnt werden soll.

nicht behaupten wollen; wäre es nicht auch, nur als Hypothese, dann aber zumindest gleichberechtigt, ebenso denkbar, daß Greg tonal vereinheitlicht haben könnte, daß hier also ein Hinweis auf eine fränkische Redaktion zu finden sein könnte? Dies sei nur gefragt, um die methodische Fragwürdigkeit der Aufstellung von a priori Hypothesen hinsichtlich genetischer Relationen zwischen AR und Greg und ihrer Durchsetzung zu verdeutlichen.

Eine vergleichbare Situation findet sich in der Comm. *Scapulis suis*; eine Melodie, zu der Johannes Cotto etwas mysteriöse Angaben macht, ed. Smits van Waesberghe, S. 147, 24: *Hanc enim quoniam quidam in lichanos meson incipiunt, defectum pati conspicantur eamque corrigendum arbitrantur. Se si in parhypate meson incipitur, absque errore ad finalem revertitur, et emendatione non indiget.* Daß Johannes Cotto die überlieferte Tonalität, II. *authent.*, ablehnte, ist nicht gesagt, daß andererseits ein Anfang einer mit *E* endenden Antiphon mit *G* schlechter sei als einer mit *F* läßt sich aus tonalen<sup>379</sup> Gründen nicht erklären; es bleibt kaum ein anderer Ausweg als die Annahme einer irgendwo im Verlauf des Anfangs auftretenden „falschen“ Chromatik, die in der heute überlieferten Fassung einfach verschwunden ist, denn die beginnt mit dem *lichanos hypaton G*, nicht mit *F*. Dabei ist im ersten Abschnitt, mit den Tönen *G a h c*, Schluß auf *a*, kein Grund zu entdecken, diesen nach *F* zu transponieren, denn intervallisch ergibt sich mit *F G a b* kein Unterschied, höchstens ein für die *finalis E* etwas seltsamer Binnenschluß auf *b*; im nächsten Abschnitt, der auf der Tonika endet, könnte man aus einer solchen Verschiebung des Anfangs auf den Anfangston *F* Chromatik entdecken: Die Überlieferung nutzt die Töne *E F G a*, was entsprechend der Meinung von Johannes Cotto transponiert *E Fis G a* ergeben müßte: Der Abschnitt in der Überlieferung, gegen die sich Johannes Cotto offensichtlich nicht durchgesetzt hat, lautet *F Ga aFa G EGFF FE*, was auf den Anfangston *F* bezogen, also mit Johannes Cotto diatonisch um einen skalischen Ton nach unten verschoben *E FG GEG F ...* ergeben würde, also einen Halbton über dem Anfangston dieses Abschnitts, *Fis Ga ...*; das Einlenken in die Tonika des Binnenschlusses könnte dann ganz gut durch Halbtonschritt statt kleiner Terz erfolgen, also etwa so *E FG GEG F — EGFF FE*. Vielleicht könnte dies die Meinung von Johannes Cotto sein, was die dann in der überlieferten Fassung nach seiner Behauptung zu erwartende Emendierung gewesen sein könnte, die er als Abweichen vom Original bewertet, ist kaum zu eruieren, wenn nicht transponierte Lösungen des Problems darauf hinweisen könnten. Die Beantwortung dieser Frage sei anderen überlassen.

Von Interesse ist hier jedoch, daß der Anfang auf *G* von AR bestätigt wird, die tonale Identität der drei Kadenzen, also zweier Binnen- und der Schlußkadenzen in AR aber nicht zu finden ist: Weder sind die Kadenzwendungen gleich, wie in Greg (... *a G EGFF FE*, also keine triviale Wendung), noch enden alle auf der Tonika: die 1. Kadenz schließt in AR auf *a*, in Greg wie die anderen auf *E*, der Tonika. Auch hier fällt also auf, daß Greg die Tonalität besonders betont, durch Tonika und identische Wendung: Warum hätte AR gerade dieses Merkmal nicht übernehmen sollen, wenn es schon — angeblich — direkt

<sup>379</sup>Es wird erwartet, daß die Verwendung dieser Bezeichnung nicht zur Mißdeutung führt, der Autor setze hier die tonale Harmonik voraus.

von Greg herkommen soll? Die Unmöglichkeit, diese Frage beantworten zu können, ist ein weiterer Grund, den methodischen Nutzen solcher a priori Hypothesen in Frage zu stellen: Die Melodien sind so verschieden, daß eine direkte Parallellisierung nicht leicht zu begründen ist, andererseits ist Tonart und Anfang vergleichbar — und die Identität der Wendungen auf *eius speravit* hat in Greg so deutlich keine Entsprechung, daß auch die „umgekehrte“ Ableitungsthese nicht leicht zu verteidigen wäre (AR verwendet die Floskel noch ein drittesmal, auf *vite veritas*; was Greg ebenfalls geradezu dezidiert nicht kennen konnte — können nicht beide Fassungen sich hier als Umgestaltungen einer Urfassung kundtun? AR hat zu eigenen Entwicklungen vielleicht längere Zeit verfügbar gehabt als Greg, das früher festgelegt ist, nämlich durch Schrift).

Denkbar ist aber trotz dieser Verschiedenheit, daß die Identität der Kadenz in dieser Communi in Greg ein Zeichen für eine nicht ursprüngliche bewußte Veränderung darstellt, vielleicht als Reaktion auf ein Merkmal, das in der Behauptung von Johannes Cotto noch einen (kaum verständlichen) Rest ahnen läßt: Denkbar wäre eine Betonung der eigentlichen Tonalität auch gegen einer sozusagen ablenkenden Chromatik, wie sie ein Ganzton über der Tonika vielleicht schon in „vorrationaler“ Zeit hat darstellen können (eine intuitive Klassifizierung von intervallischen Kontexten von Formeln o. ä.).

Dieser Hypothesenansatz wird dadurch nicht gerade widerlegt, daß die Kadenzformel von Greg der zum Schluß von AR nicht völlig fremd ist, Greg hat, wie gesagt, *a G EGFF FE*, AR *Gaha GF EFGF FE*; der Unterschied mag im Rahmen der Variabilität der gleichen Wendung liegen<sup>380</sup>: Daraus könnte folgen, daß Greg tatsächlich die Schlußwendung bewußt zur tonalen Festlegung der Melodie herangezogen hat, daß AR hier die Konzeption der Urfassung näher wiedergibt als Greg. Daß die Aufstellung solcher Hypothesen nicht ganz unsinnig ist, kann man von Jacobsthal erfahren; hier sollen sie nur dazu dienen, die Komplexität der Fragen etwas deutlicher werden zu lassen.

Wenn Berno, s. Jacobsthal, ib., S. 197, darauf hinweist, daß die Comm. *Illumina* und *Data est* — in Hinblick auf die rationale Überlieferung höchst unverständlicher Weise — eigentlich dem IV. *auth.* zuzuordnen wären, wenn nicht der *inveteratus usus* sie dem I. *auth.* zuordnen ließe, dann ist AR nicht auf Seiten der Bernoschen Modernität, weil es genau wie Greg diese beiden dem I. *auth.* zuweist — bei den Comm. *Amen dico vobis*, die Berno erwähnt, ist der Fall der Comm. *Amen dico ... Quidquid* klar, weil diese mit der typischen Formel des 1. Modus beginnt; bei der zweiten von ihm erwähnten, die *rectios ... reget auth. tetrardus, si inveteratus permitteret usus* ist dies weniger klar, die zwei verfügbaren Comm. *Amen ... Quod uni* und *Amen ... Quod vos* beginnen identisch, was für *Amen ... quod vos* natürlicher zum 1. Modus paßt, in dem die Comm. auch überliefert ist; in AR entsprechen sich die Melodien von *Amen ... Quod vos* einigermaßen, allerdings fällt auf, daß die Anfangsfigur in AR einen Ton tiefer beginnt — und Chromatik wird man hier wohl nicht annehmen wollen.

Die Melodien von *Amen ... Quod uni* dagegen haben nicht den gleichen Anfang; auch

<sup>380</sup>Nicht im Sinne einer *oral tradition*-Variabilität, sondern der Gestaltung einer identischen Vorgabe in der Entwicklung der beiden Fassungen.

sonst besteht keine große Ähnlichkeit, abgesehen von der tonalen Zuordnung. Daß AR bewußt bei — angeblicher — Rezeption und Redaktion von Greg auf die Identität der Anfänge verzichtet haben soll, erscheint übrigens auch nicht so plausibel, daß man darauf diese These bauen sollte (was wohl auch niemand tut oder getan hat). Was aber auffällt, ist das durchgehende Auftreten von *b* in der Version von Greg, das auf eine *finalis D* bezogen überhaupt keine Schwierigkeiten machen würde, für *E* in dieser Hartnäckigkeit immerhin bemerkenswert ist. Daß Berno diese Melodie dem IV. *auth.* zuordnen könnte, ist ebenso schwer verständlich wie bei den erstgenannten. Im Fall von AR würde eine solche Zuordnung leichter passen, denn die Melodie steigt bis *f*, rezitiert gern auf *d* und erreicht die Tieflage um *E* nur zum Schluß, was eine von Greg ganz verschiedene Konzeption bedeutet. AR verwendet hier eine typische Schlußformel, vgl. etwa die Comm. *Scapulis*, was nicht viel bedeuten muß, da die Formel kurz und wenig charakteristisch ist: *EFGF FE*, man könnte sie aber vergleichbar finden mit *E EGFF FE* in Greg. Bis auf den Schluß (ab *vobis regnum ab origine mundi* AR mit der *finalis G* identifizieren, zumal wenn man aus Greg *b* „übernehmen“ würde.

Gegenüber Greg erscheint AR also als nicht gerade sinnvoll gestaltet, zumindest was die Tonart anbelangt; Greg dagegen bleibt durchweg in einer zur Tonart passenden Lage bzw. tonräumlichen Disposition, würde allerdings besser zur *finalis D* passen. Der „musikalische Anfangsreim“ zur gleich beginnenden Comm. *Amen ... Quod vos* kennt AR nicht, eine Ableitung von AR aus Greg erscheint ausgeschlossen; daß der umgekehrte Weg nicht ebenso unmöglich sein muß, ergibt sich aus der angesprochenen tonalen „Diskrepanz“ wie auch dem identischen Anfang: Ein solches „Zitat“ — natürlich ist die Richtung bzw. Priorität nicht mehr zu erkennen — wäre als sekundärer Eingriff verständlich, woraus dann die Umgestaltung des Ganzen folgen könnte, dann liegt ein tiefer Anfang vor, wogegen AR einen auffällig hohen kennt — natürlich gibt es auch andere Beispiele<sup>381</sup>; das durchgehende Verharren auf dieser Lage macht dies besonders bemerkenswert. Undenkbar wäre es also nicht, daß Greg *inveterato usu* den Schluß auf *E* beibehalten hat, obwohl nach dem „Zitat“ eine auch tonale Angleichung an das Zitierte sinnvoller gewesen wäre. Auch hier erscheinen solche Erörterungen aber wenig bedeutsam, zunächst gilt es, einfach die Unterschiede zu konstatieren und wenn möglich zu klassifizieren. Zur Datierung der Choralfassungen kann man aus solchen Merkmalen also gar nichts entnehmen, wenn nicht vielleicht das Desiderat eines neumierten Graduale aus Benevent nebst beigefügtem Tonar möglichst noch vor 800 endlich aufgetrieben wird.

Brauchbar für die Diskussion, ob AR vielleicht doch die neueren tonalen Zuordnungen aus Greg übernimmt, ob z. B. einer der Repräsentanten der — angeblichen — Rezeption von Greg und der Umwandlung nach AR, sorgfältig den Text von Johannes Cotto studiert hat, um dann, insbesondere bei melodisch recht verschiedenen Versionen dessen Hinweise

<sup>381</sup>Die Comm. *Tu mandasti* ist aber kein gutes Beispiel, die in Greg auf *F* gesetzt ist, wogegen AR die *finalis E* verwendet. Die Gesamtdisposition der Melodien ist weniger verschieden als im betrachteten Fall. Greg ist wie zu erwarten tonal wesentlich deutlicher gestaltet.

zur Ausmerzung von Chromatik durchzuführen<sup>382</sup>, erscheint auch das von Johannes Cotto erwähnte Off. *In die solemnitatis*: Nicht nur hat dieses Offertorium Transpositionen erlitten, vgl. Jacobsthal, *ib.*, S. 222 ff., sondern erhält auch tonal verschiedene Zuordnungen, eine, späte, davon zur *finalis E*, wogegen andere Überlieferungen, nämlich die Masse, die *finalis D* für schöner oder passender halten. Und da kommt der Vermutung, daß AR immer auf die späteren Einordnungen in der Überlieferung von Greg reagiert, doch sehr zu passe, daß AR die *finalis E* kennt.

Die Melodie ist nach Johannes Cotto dadurch ausgezeichnet bzw. als wenigstens in der Überlieferung minderwertig, daß sie zu den Liedern gehört, die, ed. Smits van Waesberghe, S. 148, 29 *nec in proprio cursu nec in affinibus cantari possunt*, weil sie nämlich *multum sunt confusi et in affinibus facilius possunt emendari ...*, was Johannes Cotto dann auch vorführt. Das Beispiel fehlt in Gerberts Ausgabe und war daher für Jacobsthal unerreichbar.

Das Vorgehen von Johannes Cotto ist auffällig, er transponiert nicht nur, wie dies etwa auch Salisbury tut, sondern emendiert auch noch durch partielle Verschiebungen, ohne daß sich sein Vorschlag durchgesetzt hätte (hinzu kommen noch die in der Edition angemerktten Varianten, die z. T. die Emendation wieder aufheben, wohl wegen der Dominanz des *usus*<sup>383</sup>.

Die Fassung von Johannes Cotto folgt im ersten Wort der üblichen Fassung, im zweiten aber beginnt eine (diatonische) Verschiebung um einen Ton nach oben, statt *a h c* (*Sarisbur.*) findet man *h c d*, was in der *finalis* Lage ein *Es* fordern würde: Die ebenfalls transponierte Fassung von Salisbury läßt *D E F* erwarten. Daß dies nicht ursprünglich sein muß, sondern wie die übliche Überlieferung schon eine, tonal bestimmte, Emendation sein kann, zeigt das *Graduale Triplex*: Die Folge *D E F* ist nach der Einsiedler Hs. mit den Buchstaben *i l e* bezeichnet, was nicht anders gelesen werden kann, denn als *D F F*: Der Notator von Einsiedeln wollte hier also das „falsche“ *Es* vermeiden, das noch für Johannes Cotto geläufiges Ärgernis darstellt. Die übliche, rationale Überlieferung ersetzt einfach den chromatischen Ton *Es* durch sein diatonisches Äquivalent. Daß die Transposition, die Johannes Cotto zum Ausgang seiner Emendation macht, notwendig ist, ergibt sich auch aus dem Auftreten des Tons *B*, den es im diatonischen System nicht geben darf. Drei Varianten des Anfangs, wobei *Greg* die Fassung des Gradualbuchs ist, seien hier zitiert:

<sup>382</sup>Nur, wo bleibt der Römische Theoretiker, der darauf auch nur einen Hauch an Hinweis geben könnte? Vielleicht ist sein Text bei dem Sacco di Roma verloren gegangen, oder schon durch die Vandalen?

<sup>383</sup>Z. B. die Hs. *R*.

In di- e sol-em- ni- ta- tis ve- strae

Der Anfang ist in allen drei Versionen identisch, so daß man ihn als gegeben ansehen kann; die Emendation, die Johannes Cotto dann einsetzt kann nicht anders denn als Vermeidung des Tones *Es* durch Beibehaltung der gleichen Intervallfolge, die aber notwendig auf verschobener Lage. Diese Verschiebung endet mit *solemnitatis*. Hier kann man den Unterschied zwischen Johannes Cotto und Sar. als übliche Varianten ansehen, Kadenz mit Halbton von unten bzw. kl. Terz von unten; wie Johannes Cotto sich die Folge nach *solemnitatis* gedacht hat, ist nicht klar, da offenbar nur eine Hs. die oben mitgeteilten Töne überliefert; immerhin könnte die Lösung des Schlußtons *c* statt Sar. *b* das Gemeinte bedeuten — der Abschluß davor, die kl. Terz, *ac* statt *hc* in Sar. wäre dann zu erklären aus dem plötzlichen Einsatz von *b*/untransponiert *Es* auf *vestrae*; Sar. vermeidet eine modulatorische Härte (diese Terminologie sei erlaubt). Die übliche Überlieferung „übersieht“ den chromatischen Ton einfach. Einsiedeln übrigens könnte der Fassung von J. Cotto entsprechen, denn der Schlußton auf *vestrae* wird mit *i* der folgende Ton aber mit *e* eingeleitet (daß die hier erscheinende *bistropa* beide Töne auf gleicher Höhe hat, bedarf einer Bezeichnung nicht): Einsiedeln hätte dann den Ton *Es* durch *F*, d. h. einzeltönige, zudem noch tonal korrekte, Verschiebung ausgemerzt<sup>384</sup>. Dieses Verfahren entspricht übrigens dem des von Jacobsthal mitgeteilten Straßburger Gradualbuchs auf *in terram*.

Bemerkenswert erscheint auch, daß die Überlieferung, die das Gradualbuch kennt auf *solemnitatis* mit *FG* statt *DF* bzw. transponiert *ac* (wie Sar.) schließt. Dies läßt fragen, ob die Tradition des Gradualbuchs mit *GbGbab* in Sar. oder Entsprechungen einfach ersetzt wurde, um *f* als Höchstton zu vermeiden (transponiertes *b*). Denkbar ist auch, daß das Gradualbuch bewußt auf ein eigentlich, d. h. ursprünglich gefordertes *Es* verzichtet, Johannes Cotto ebenfalls hier kein *b/Es* untransponiert wünscht und auch Sar. erst im folgenden Abschnitt modulieren will, was ästhetischen Sinn hat: Der auffällige Ton tritt erst zum Schluß auf. Einsiedeln übrigens scheint die übliche Version zu meinen, wenn es

<sup>384</sup>Vgl. auch das *e* nach dem Schluß von *terram*, das mit „unpassendem“ *s* bezeichnet wird, zum folgenden *fluentem*; man könnte die Tonfolge *GGG GF F FG* statt der überlieferten *FFF FE F FG* als Gemeintes annehmen — obwohl Sar. hier *EsEsEsEs EsD* verlangt, s. Jacobsthal, ib., Tafel zu S. 222 ff.

den *podatus* auf *solemnitatis* durch *i* zum ersten und *s* zum zweiten Ton vervollständigt.

Klar wird aus diesen Diskrepanzen, daß hier ein chromatisches Problem vorliegt, vielleicht nur *Es* betreffend, vielleicht aber auch noch mehr, was kaum rekonstruierbar sein dürfte: Es gibt eine gewisse Betonung des Tones *Es*, also des Halbtons über der Tonika, was als dominanter Ton den Schluß auf *E* fordern würde. Ohne den Schlußruf *alleluia* bzw. seine Melodie müßte man die Melodie auch dem 3. Ton, also der *finalis E* zuordnen, denn nur diese kann einen Halbton über sich haben<sup>385</sup>. Die Überlieferung in Greg scheint dominant die Tonika *D* zu meinen, reduziert also die Chromatik auf den Binnenenteil eben als „Alteration“ oder „Ausweichung“ (wie es sie in Byzanz, allerdings wesentlich später, bezeugt durch *Mittelsignaturen* wohl gegeben hat — „Byzanz“ hat keinen Grund zu einer rationalen Diatonisierung gehabt, „die“ Franken haben, allein, diesen Grund sozusagen neu geschaffen — was AR ursprünglich gehabt haben könnte, ist nicht mehr zu rekonstruieren).

Dabei ist der Gegensatz zwischen der Emendation von Johannes Cotto und der Fassung von Sar. zu beachten: Nach Johannes Cotto muß die Chromatik, das „falsche“ *Es* (d. h. der Halbton über der *finalis*) schon früher beginnen, als Sar. dies kennt; man muß folgern, daß, etwa im Zuge einer tonalen „Korrektur“ schon Sar. das Auftreten der Chromatik reduziert hat, erst und nur im Binnenablauf, aber nicht schon mit dem Anfang des 2. Wortes erlaubt hat.

Der entsprechende Vergleich mit dem Schluß, den Johannes Cotto nun weitergehend verändert hat, lautet so (wobei die leere Stelle in Sar. reine Quinttransposition der Fassung des Gradualbuchs ist):

Cotto

Sar

Greg

lac et mel, al-le-lu-ia.

Wie die überlieferte Fassung *Es* vermeidet, ist trivial. Zur Bewertung des Vorgehens von Johannes Cotto muß man seine Selbsteinschätzung beachten, ed. Smits van Waesberghe, S. 142, 3: *Nos ergo, qui rectam canendi viam nutu Dei novimus, errorem non*

<sup>385</sup>Man sollte beachten, daß für eine „vorrational“ Zeit gewisse intervallische Charakteristika ohne Bezug auf die rational definierte Skala bewußt gewesen sein dürften — wie weit dies geht, ist nicht rekonstruierbar, hier wird der Bezug auf die rational definierten  *finales* als Metasprache verstanden!

*decurt pati ...* (nebst anschließender Beschimpfung von *insulsi cantores pertinaces in vitiiis. cantores*, die *locum non dent veritati*): Wenn es Johannes Cotto richtig erscheint, die transponierte Melodie gleich auch in der Tonart zu verändern, dann geschieht dies *nutu Dei* — die Formulierung kennt man aus Boethius, wo sie auf die Entdeckung von Pythagoras in der Schmiede angewandt ist: Das Selbstbewußtsein von Johannes Cotto entspricht also dem von Pythagoras! Weil Johannes Cotto strikt auf *b* verzichtet, kann er durch seine Entstellungen der Melodie leicht zur neuen *finalis G* gelangen, Er „übersieht“ dabei, daß er dann eigentlich auch eine große Terz über *D*, der *finalis* fordert.

Dies läßt die Frage stellen, ob Johannes Cotto vielleicht eine Fassung kannte, die, entsprechend der Klassifizierung *multum confusus cantus*, noch weitere Chromatik, etwa eben den Ton *Fis* kannte. Seine Basis bildet die diatonische Verschiebung in die *affines*, so daß die Fassung Sar. als Vorgabe gesetzt werden kann. Mit dieser hat die von J. Cotto gemeint, daß sie zu Anfang den Ton *b* der „Grundfassung“ nicht mit *f* beantwortet, sondern so tut, als ob der betreffende Höchstton der Grundfassung *a* wäre — weil im Verlauf der Grundfassung noch der absolute Höchstton *c* auftritt, dürfte Angst vor dem Ambitus kein Grund für die Veränderung gewesen sein: *Gb* wird in Sar. durch *de* „beantwortet“. Für Angst vor Chromatik besteht hier also kein Grund; sozusagen umgekehrt von der Grundfassung her gesehen fällt auf, daß sowohl der Ton *c* als auch *b* jeweils nur an einer einzigen Stelle auftreten, *h* wird dabei gänzlich vermieden. Wenn das *b* auf *solemnitatis* ein wegen folgendem Tritonus abgeändertes *h* gewesen wäre, wäre die Reaktion von Sar. (und im Gefolge von J. Cotto) sinnvoll. Nur würde man dann auch keine besonders „böartige“ Chromatik feststellen können; auch tonal ist zwar *b* beliebte Sext für die *finalis D*, aber natürlich nicht unabdingbar — und daß man daraus auf die Idee der Tonalität *G* gekommen sein soll, wird man auch nicht postulieren können.

Was den von J. Cotto angegebenen Schluß, ab *lac* betrifft, so fließt auch hier kein Honig für die Voraussetzung einer über *Es* hinausgehenden Chromatik: Der auffällige Anfang, *dc* statt Sar. *cb*, ließe sich durch striktes Vermeiden des Synemmenon verstehen — eine Idionsykrasie, die aber einen Grund darin haben könnte, daß die gewählte Tonart *G* mit kl. Terz sich kaum noch von *D* unterscheidet — nur dann muß J. Cotto bereits hier fest *G* gewählt oder gesehen haben.

Wie Sar. zeigt, ist hier die Grundfassung um einen Ton nach oben verschoben, um *Es* zu vermeiden. bemerkenswert ist aber, daß J. Cotto wie Sar., bzw. die Grundfassung den dadurch ausgelösten Quartabstand zur Grundfassung (bzw. vice versa) noch beibehalten — Sar. (wie J. Cotto) vermeiden dabei die Nutzung des Tons *b* oder *h* bis zu Anfang des zweiten Teils, nach der 1. Teilkadenz auf *D* in der Grundfassung, wo offensichtlich *Es* nicht mehr auftritt. Die Grundfassung dagegen kennt ihren Ersatzton *F* statt *Es* noch einmal, im *podatus subtripunctatus resupinus*, *GaFDC D*, also noch vor dieser Kadenz, die transponierten Fassungen vermeiden diesen Ton. Man könnte daraus schließen, daß die transponierten Fassungen den Wechsel von *b* zu *h* auseinanderziehen wollen, aus ästhetischen Gründen, daß also der Kontrast zwischen *Es* und *E* in der Grundfassung dramatischer war — der Anschluß zum regulären Quintabstand geschieht jedenfalls durch

Tonrepetition in der Grundfassung gegenüber Sekundschrift in der transponierten Variante (der erste *porrectus praepunctatus*, *D - DFEF*, statt *G - achc*). Auch daraus kann nicht auf überbordende Chromatik geschlossen werden.

Johannes Cotto gelangt zu seiner Tonalität mit der Hinzufügung eines Zusatztons, dem sechsten vor Schluß: Aus *DEFED DEF ED* wird *ahchaG Gac aG*; das einzige Auffällige ist hier die Vermeidung von *h*, die eine reine Quarttransposition gefordert hätte eine vergleichbare Situation, lokaler Höchstton *h* ersetzt durch *c*, findet sich kurz davor, wo der *torculus DED* durch *aca* ersetzt wird. Man wird das wohl unter germanischen Chordialekt subsumieren können, weshalb auch der Schluß keinen Schluß ziehen läßt, daß vielleicht gerade am Schluß einmal die große Terz über der Tonika, also *Fis* erschienen sein könnte, was Johannes Cotto zu seiner Idee einer tonalen Klassifizierung der Melodie auf *G* gebracht haben könnte (die in der Ausgabe mitgeteilten Varianten scheinen hier eindeutig zu sein, Schluß auf *G*). Ein sicherer Schluß auf Chromatik über *Es* hinaus ist also ausgeschlossen, wenn man nicht noch aussagekräftige Überlieferungen findet.

Sollte der Ausdruck *multum confusus cantus* daher nur ein sehr häufiges Auftreten des Tons *Es*, d. h. „vorrational“ gedacht, eines Halbtons über dem Schlußton, bedeuten? Das ist nicht zu beantworten. Zu fragen wäre aber, ob eine Reinigung des *alleluia* von jeder Chromatik in den transponierten Versionen bzw. ob „umgekehrt“ ein in das *alleluia* hineinreichender Gebrauch von *Es* ursprünglich gewesen sein könnte, das dann der tonalen Klarheit wegen restlos ausgemerzt wurde — die Wahl der *finalis E* in der Straßburger Fassung übrigens kann so nicht erklärt werden, diese ist eindeutig abgeleitet von der Grundform einschließlich deren Ausmerzung von *Es* durch Sekundverschiebung der betreffenden Abschnitte!

So unbefriedigend, verursacht durch die Andeutungen von Johannes Cotto (bzw. seinen Verzicht auf Beispiele der „falschen“ Tradition) der sich aber auf einen lebendigen *usus* beziehen konnte, das Verstehen seiner betreffenden Bemerkung auch ist, die Möglichkeit, daß der Ton *Es* häufiger aufgetreten ist, als dies die überlieferten Gregorianischen Fassungen (noch) erkennen lassen, ist nicht auszuschließen: Spuren für bewußte Umgestaltung gibt es, wie gezeigt. Damit aber ist die Frage der Tonartzuordnung in AR berührt, wo die *finalis E* gewählt wurde — daß eine Verbindung mit der Straßburger Fassung bestehen könnte, ist auszuschließen, aus dem soeben genannten Grund.

Greg und AR unterscheiden sich jedoch so stark, daß von direkten Beziehungen nicht gesprochen werden kann; die Tonalität in AR läßt (höchstens) noch erkennen, daß die in Greg bestehenden Probleme mit Chromatik auch die AR zugrunde liegende Urfassung betroffen haben könnten: *Es* zur *finalis D* ist die gleiche Situation wie *F* zu *E*; und wenigstens zu Anfang gibt es einen vergleichbaren Umfang (weil Jacobsthal die Fassung des Tonars von Montpellier nur in Auszügen bekannt war, wurde hier diese Fassung nach der Ausgabe von F. E. Hansen, S. 337 f., zum Vergleich hinzugefügt, und zwar rücktransponiert auf die Lage der *finalis D*):

AR

Mo

Greg

In di- e so-lem-ni-ta-tis ve- strae,

AR

Mo

Greg

di-cit Do- mi-nus in-du- cam vos

AR

Mo

Greg

in ter- ram flu- en- tem

AR

Mo

Greg

lac et mel,

AR

Mo

Greg

al- le- lu- ia.

Die Annahme, aus diesem Beispiel herauslesen zu können, daß eine der Fassungen ursprünglich, die andere deren Folge sei, wäre ersichtlich unbegründet; auffällig ist, daß Greg den Ton *h*, also *b durum* bzw. das disjunkte Tetrachord nicht verwendet — entsprechend fehlt in Mo der Ton *a* —, wogegen AR *h* häufig genug anwendet. Greg springt, wenn der Höchstton *c* erreicht wird, z. B. auf *inducam*, oder gebraucht *b*, wie auf *solemnitatis*; Greg, wie Mo, vermeiden damit also jedes, auch indirekte, Tritonusverhältnis zum „chromatischen“ Ton; weil man Mo als der ursprünglichen Fassung näherkommende Gestalt ansehen kann als Greg, kann man dieses Vermeiden vielleicht mit dem Gebrauch des chromatischen Tons verbinden.

AR kennt diese Zurückhaltung also nicht; soll man daraus, wenn man diese Frage nicht nur für wesentlich, sondern auch noch für bereits beantwortbar hält, erschließen, daß AR die jüngere, zudem noch — angeblich — aus Greg entwickelte Fassung sein müsse? Auch darauf läßt sich sozusagen eine a priori Antwort geben: Natürlich ist denkbar, daß AR hierin eine gegenüber Greg später entstandene kompositorische Eigenheit aufweist, nur folgt aus solchen, schon angesichts der geläufigen späten Überlieferungszeit der „rationalen“ Hss. von AR weder, daß Greg deren Vorlage gewesen sein müsse oder könne — bei der Verschiedenheit der Gestalten dieses Off. fiel eine solche Annahme von vornherein nicht leicht —, noch daß AR nicht insgesamt Zeugnis einer älteren Stilauf-

fassung, Denkweise und Gestaltbildung des ursprünglichen Chorals sein könne, z. B. in der Nutzung bestimmter Formeln (daß man derartige Bezeichnungen a priori nicht auf choralische Einstimmigkeit anwenden dürfe — läßt sich jedenfalls durch *oral tradition*-Lehre nicht begründen). Die stärkere Floskelhaftigkeit von AR kann auch für fränkisches Stilempfinden zu weitgegangen sein, d. h. wer wollte nachweisen können, daß Greg nicht sekundär individualisiert haben könnte? nur weil es a priori eine Individualisierung als musikhistorische Folgeentwicklung nicht geben darf, also auch nicht kann?

Es folgt also gar nichts für die Frage Brauchbares: Es wird z. B. wohl niemand den Beweis dafür antreten wollen, daß das hier so genannte „bewegte Rezitativ“ eine späte Entwicklungsstufe darstellen müsse, weil es in AR so viel häufiger auftritt als in Greg; damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß AR noch im 12. Jh. mit diesem Mittel gestaltet. Daß es sich um ein älteres Stilelement handeln könnte, wird man dadurch aber nicht als widerlegt ansehen können.

Damit entfällt auch die Möglichkeit, darüber zu spekulieren, ob eine der Fassungen ihre Version als Folge von Emendationen der anderen bzw. Veränderungen als Folge eigener Emendierungen von Chromatik formuliert haben könnte: Die „Geschichte“ der Emendation von Greg ist einigermaßen klar rekonstruierbar, d. h. Eigenheiten bestimmter Lösungen sind wohl meistens rational erklärbar. Was man von AR in dieser Hinsicht halten sollte, ist schon des Fehlens entsprechender Theorieansätze wegen, vor allem aber der mangelnden Konsequenz in Verwendung der beiden alternativen Tetrachorde, also von *b/h*, die selbst in den wenigen hier angeführten Beispielen deutlich wird, nicht zu sagen. Damit aber ist auch nicht erkennbar, ob die Wahl der *finalis E* in AR „statt“ *D* in Greg auf höheres Alter oder auf spätere Entscheidung hinweisen könnte: Daß 1. und 3. Ton (bzw. die plagalen Parallelen) bei Chromatik äquivalent sein können, wurde bereits angesprochen (von Jacobsthal), *D Es F G a* und *E F G h* sind intervallisch identisch. Bei dem Überwiegen von *Es* an einigen Stellen, sowie deren, aus der Fassung von J. Cotto ableitbaren noch weiter als in Sar. erkennbaren Verbreitung des „falschen“ Tons über die Melodie ist also eine eigenständige Entscheidung von AR bei der Wahl der *finalis* plausibel: Ein Halbton über dem Schlußton — ob AR ursprünglich, auch schon bei der ersten Niederschrift wirklich klares Wissen um die *finalis*-Theorie hatte, ist nicht einfach deshalb vorauszusetzen, weil die fränkischen *magistri cantus* diese Theorie formuliert haben, und sie heute natürlich erscheint.

Damit stellen sich einige Fragen: Könnte die Entscheidung für *D* Ergebnis der fränkischen tonalen Ordnung sein; könnte die Entscheidung von J. Cotto für *G* Folge des Schlusses der Melodie vor des *alleluia* Jubilus sein, welches Alter und welchen Charakter hat die Wahl der *finalis* in AR — kennt z. B. AR überhaupt (noch?) eine (vielleicht) ursprüngliche Chromatik, oder könnte Greg hier einmal die ältere Version näher wiedergeben; diese Frage ist deshalb nicht abwegig, selbst wenn man AR im allgemeinen für eine der älteren Fassung nähere Gestaltungsweise ansieht, weil, nicht etwa die tonale Zuordnung, die sich aus den Komplexformen notwendig ergibt, wohl aber die Wahl einer rational bestimmten *finalis* in AR sehr spät, für die Niederschrift, notwendig geworden sein könnte; welche

Art (oder auch „Unart“ als unvollkommene Rezeption der rationalen Theorie) Rationalität kennt AR überhaupt, auch bei der Niederschrift, denn eine Theorie von oder zu AR kennt man nicht; in Greg ist dies bekanntlich völlig anders. Dies sind Fragen, die einige Bedeutung haben.

Im Vergleich fallen einige Erscheinungen sofort auf: Das Fehlen des Abstiegs bis *B* auf *fluentem* in AR wäre verständlich aus einer Vermeidung dieses Tons, man läßt damit den „Tiefgang“ einfach aus — dem widerspricht aber, daß auf *in terram* AR in die Tiefe geht, wenn auch nur bis *C*, und Greg diesen Verlauf ebenfalls einfach wegläßt, allerdings ohne Lücke — hat Greg hier den Effekt des zweiten Tiefsttons stärken wollen, oder hat Greg aus ästhetischen wie tonalen Gründen einen solchen Tiefstton wie („unerlaubtes“, weil im alten System nicht enthaltenes) *B* zur „Bestärkung“ der Zuweisung zu *D* hinzugefügt; weil *B* aber tiefer geht als *C* hätte auch Greg wie AR verlaufen können; der Effekt in AR, daß auf *in terram* mit *h* ein auf längere Zeit hoher Ton erscheint, dem nach 8 Tönen die große Sept nach unten folgt, ist bemerkenswert; warum sollte Greg gerade hier „reduzieren“?

Den Unterschied beider Fassungen über *vestrae* könnte man als Variante der Ausführung einer „*quadristropha*“ ansehen — wenn nicht AR hier einen, rein musikalischen „Reim“ zum vorangehenden *die* anbrächte: Damit kann man die interessante Frage stellen, ob eine solche Regelmäßigkeit ursprünglich sein kann, d. h. ob es denkbar sein könnte, daß die, hypothetisch als sekundär angesehene Fassung Greg solche Regelmäßigkeiten hätte auflösen, sozusagen disoziiieren können, oder ob es, vice versa, möglich sein kann, ad hoc, d. h. ohne textlichen Anlaß, aus völlig Verschiedenem die Regelmäßigkeit eines solchen musikalischen „Reimes“ zu machen, der immerhin 10 Töne umfaßt; neben der Frage, welche Möglichkeit man denn als plausibler halten will, die Grundsatzentscheidungen voraussetzt, sieht man sich dann noch dem Problem ausgesetzt, daß beide Fassungen die eventuell vorauszusetzende Urfassung in verschiedener Weise interpretiert haben können, unabhängig voneinander und dazu noch zu verschiedener Zeit — denkbar ist ersichtlich Vieles, beweisbar aber Wenig, wenn überhaupt etwas<sup>386</sup>.

Das Einzige, was die beiden Fassungen in den beiden Anfangsabschnitten gemein haben, ist die jeweilige Identität der Kadenztöne; AR schließt beidemal auf *F*, Greg dagegen auf *E*, was eigentlich zu der von AR gewählten *finalis E* besser gepaßt hätte: Gerade an der Stelle, an der Greg deutlich die *finalis E* hören läßt, wählt AR den (charakteristischen) Ton *F*.

Hier immerhin könnte man vielleicht einen, von den Lösungen von Greg völlig verschiedene, aktive Entfernung des nach Johannes Cotto und Sar. bezeugten „falschen“ Tons *Es* auf *vestrae* in AR sehen: Die durch Greg, Sar. und Johannes Cotto bezeugte chromatische „Rückung“ zwischen dem Schluß von *In die* und *solemnitatis vestrae* wird durch Greg (worunter hier die „Normalfassung“ verstanden werden soll), „ignoriert“, wodurch die jeweiligen parallelen *E*-Schlüsse zustande kommen<sup>387</sup> — ursprünglich war, ausweislich

<sup>386</sup>Motivrepetition kommt in AR nochmals im Melisma auf *terram* vor, wovon Greg ebenfalls keine Notiz nimmt.

<sup>387</sup>Von solchem *Ignorieren* kann man nicht einfach nur deshalb sprechen, weil die rational lesbare

der Chromatik, offenbar und sinnvollerweise auch keine Parallelität hinsichtlich Schlußkadenz zwischen den beiden Stellen gemeint. Greg schafft eine solche Parallelität durch Ignorierung des Tones *Es*<sup>388</sup>, gestaltmäßig entsteht keine (weitere) Parallele; AR dagegen könnte das Problem nicht durch Ignorierung wie Greg, sondern eben durch Wahl ebenfalls eines gemeinsamen Schlußtons, Ergebnis z. B. der Relation zum skalisch darüberliegenden Ton, Ganzton oder Halbton, gelöst haben und dabei gleich eine echte Parallelisierung durch musikalischen „Reim“ gestaltet haben — daß man den Vorgang noch genauer interpretieren kann, wird sich noch zeigen; hier geht es zunächst um Aufweis von, höchst hypothetischen Erklärungsmöglichkeiten, wenn denn in beiden Fassungen wirklich die gleiche Chromatik vorhanden gewesen wäre; auch das ist angesichts der Unterschiede gerade nicht beweisbar. Daß „die“ Franken Chromatik nicht neu, redigierend eingebracht haben könnten, natürlich in vorrationaler Zeit, ist nicht beweisbar: Muß die gemeinsame Römische Vorgabe genau das (intuitive!) Tonsystem gehabt haben, das der Gallikanische Choral hatte. Müsige Fragen, sicher, nur sind sie zu beachten, wenn man so weitreichende Behauptungen aufstellt, wie die hier angesprochenen. Wie die Betrachtung schon des nur durch Auftreten von *B* charakterisierten Anfangstyps des Int. *Sacerdotes Dei* zeigt, ist nicht einmal für diesen einfachen Fall die Frage zu beantworten, ob AR wie (gelegentlich) Greg wegen dieses Tons transponiert haben könnte — die transponierten Fassungen von AR kennen die Entsprechung gerade nicht (*F* für *B*).

Daß AR auf die von Greg im obigen Sinn ignorierte Chromatik, individuell reagiert haben könnte, scheint somit denkbar, nur nicht beweisbar — wogegen Emendierungen in Greg klar auf „falsche“ Chromatik verweisen; auch ein zentraler Unterschied beider Fassungen, der nicht einfach zu ignorieren ist. Klar ist damit nur, daß hier eine, wie auch immer konkret zu verstehen, genetische Reaktion von AR auf Greg nicht beweisbar oder auch nur wahrscheinlich ist; zu fragen bleibt natürlich, ob eine solche Relation in den anderen Zeilen zu finden sein könnte — wenn man solche, unbeantwortbaren, Fragen wirklich als primäre Probleme sehen will. Von einigem Interesse ist hier aber, daß die Fassung von Mo und Greg den Schematismus der Verschiebung von Greg um einen diatonisch skalischen Ton nach oben an der Stelle unterbrochen sieht, an dem Greg den tiefsten Ton erreicht: auf *fluentem* sind beide Versionen in diesem Ton identisch, d. h. Greg erreicht den gleichen Tiefstton wie Mo (durch Hinzufügung eines Tons an den be-

---

Überlieferung, in Buchstaben oder auf Linien, den zweiten Schlußton auf *Es* als *E*, zwangsläufig, überliefert, sondern auch deshalb, weil anschließend die zahlreichen Chromatismen, eben die Fälle von *Es*, durch das geläufige Mittel der skalischen Verschiebung um einen Ton nach oben, als wahrgenommen und bewußt vermieden erkennbar sind. Diese Verschiebung beginnt mit *dicit Dominus* und endet in dem Moment, in dem wieder das „normale“ *E* erscheint, also da, wo Montpellier ein  $\natural$  aufweist, im *alleluia*; dies konnte Jacobsthal in gleicher Weise aus Sar beobachten.

<sup>388</sup>Wogegen das in Mo erste Auftreten von *Es* in Greg durch Verschiebung nur eines *podatus*, *Es F* zu *F G* „erledigt“ wird, auf *solemnitatis*! AR läßt nicht erkennen, ob hier etwas vermieden wurde.

treffenden *climacus*). Offenbar wollte man dieses Ereignis auch in Greg beibehalten, und zwar nicht als relatives Ereignis, was statt  $B C$  bedeutet hätte, womit auch noch ein weiterer „undiatonischer“ Ton vermieden worden wäre, sondern als absolutes Phänomen der Melodie. Allerdings geschieht dies an der vergleichbaren Stelle auf *alleluia* nicht, wo Mo wieder seinen Tiefston  $B$  erreicht — der klar als  $B$  zu interpretieren ist.

Noch einige Merkwürdigkeiten der Relation zwischen Greg und Mo begegnen: Der Schluß von *dicit Dominus inducam vos* endet in Mo mit  $Es$ , was, wie der vorausgegangene Schluß auf *solemnitatis vestrae* zeigt, nicht ausgeschlossen war — ein musikalischer „Reim“ liegt nicht vor. Warum aber schließt Greg hier nicht mit  $F$ , sondern hängt noch einen *podatus subbipunctatus*,  $DGFE$  an, obwohl die Quarttransposition hier den Ton  $F$  verlangt hätte, der auf *vos* mit ...  $G GFF$  Mo entspricht? Auch AR weist einen *pressus FFE* auf (dazu noch später). Klar ist, daß nicht etwa die gleiche intervallische Relation gewollt wurde,  $E$  hat einen Halbton über, nicht wie  $Es$  unter sich. Die Situation auf *terram* wäre hier als Parallele heranzuziehen. Vielleicht ist eine Erklärung möglich durch Vergleich der gesamten Überlieferung, d. h. die Möglichkeit einer Bewertung von Mo als individueller Fassung, womit dann nur noch die Absicht dieser Überlieferung zu erklären wäre — Vermeidung zu vieler Binnenschlüsse auf  $D$ ?

Die Häufigkeit der Nutzung der *finalis D*, bzw. transponiert  $a$ , in Mo als Binnenschluß ist nicht sehr betont, ... *dicit Dominus*; ... *in terram*; ... *fluentem*, und durchweg im *alleluia*. Demgegenüber findet sich der Ton  $E$  in Greg sehr viel häufiger, in der Anfangszeile ergibt sich dies aus der Nichttransposition, auf *inducam vos* ist wie bemerkt eine Erklärung hier nicht möglich — Mo scheut sich nicht etwa vor einer Schlußbildung  $Es D$  (als möglicher Grund für eine Abweichung von Mo von der üblichen Überlieferung). Damit aber erhöht sich die Anzahl von Binnenschlüssen auf  $e$  in Greg um zwei — wenn die übliche Überlieferung von Greg daraus nicht die Folgerung eines Tonartwechsels zu  $E$  zieht, wird klar, daß die Zuordnung zur *finalis D* alt ist.

Auffällig ist wieder der Schluß auf *fluentem*: Die Tonzahl ist identisch zu Greg, nur der Abstand unterscheidet Mo von Greg, Mo springt  $F D$  (für  $F Es D$ ), Greg, mit Liqueszenz  $GF F$ , statt analog zu Mo  $FF E$  zu singen. Bemerkenswert ist auch, daß AR hier ebenfalls den Ton  $F$  als Binnenschluß wählt. Die adiastematischen Fassungen lassen ohne Buchstaben keine Entscheidung zu, was hier älter sein könnte: Denkbar ist, daß eine sekundäre Redaktion von Greg hier den 6. Binnenschluß auf  $E$  zugunsten von Abwechslung vermeiden wollte.

Nach diesen kurzen Hinweisen auf Bemerkbares zwischen Mo und Greg<sup>389</sup> ist die Relation zwischen AR und Greg von Interesse: AR entspricht in den Binnenschlüssen bis auf den Anfang weitgehend Greg — nur bei *lac et mel* erscheint in Greg  $G$ , in AR aber

<sup>389</sup>Hingewiesen sei noch auf den Unterschied zum Schluß von *in terram*:  $Es FCD EsFESD$  entspricht in Greg  $FGDF EGFE$  statt „eigentlich“  $FGDE FGED$ ; eine zufällige Variante? Im *Alleluia* fällt auf, daß Mo in der Mitte von *alleluia FGEs DBC CFE F FED ...* das unterstrichene  $E$  mit *Dasia* notiert, also nicht als  $Es$  meint, was genau dem Ende der Verschiebung in Greg entspricht.

*D*, was aber nicht als Rest der „alten“ Tonika gewertet werden kann; zumal es diese an dieser Stelle auch in *Mo* nicht gibt.

Soll man aus dieser Tatsache erschließen, daß *AR* den Zustand der Emendation nutzt, den *Greg* darstellt, nämlich die Transposition des Mittelteils um eine Quart auf *Mo* bezogen bzw. um einen skalischen Ton um eins verschoben von *D* nach *E*? Ein solcher Schluß ist nicht unabdingbar: *AR* kann die Melodie ganz von *Es* her hören, wobei dann der Anfang stören muß — und der wird denn auch verändert durch die oben genannte musikalische „Reim“bildung (vgl. 2.10.0.4 auf Seite 835): Von *D Es F G ...* gesehen wird man als normale *finalis* den Ton *E* wählen müssen, dies ergibt beim Anfang ein System *E Fis G a ....* Setzt man eine Identität der Binnenschlußtöne bzw. ihrer intervallischen Relationen (intuitiv, nicht rational bewußt) zwischen *Greg/Mo* und *AR* voraus, also als Merkmal der Urfassung, dann ist der normale Schluß, wenn man die ganze Melodie als *E*-Ton sieht (also *Es* intuitiv als Normalton erlebt), auf *vestrae* klar *F*, das für die *finalis E* dem *Es* der *finalis D* entspricht. Der „Schluß“ auf *in die* ist mit *E* auf *D* bezogen der Ton *Fis*, wenn man als *finalis E* gewählt hat; den Ton aber gibt es nicht. Als Lösung, den Ton *F* zu wählen, wäre dann als Ignorieren zu deuten, die mit der angesprochenen „Reim“bildung zusammen kommt — und vielleicht ist es doch kein Zufall, daß der abschließende *climacus GFE* auf *In die* in allen Fassungen identisch ist, nur eben kann auf *E* nicht geschlossen werden, das wäre eben *Fis*.

Damit aber wird die Entscheidung von *AR*, die musikalische Reimbildung, genauer erklärbar als oben angedeutet: Sie könnte den Versuch darstellen, die vorauszusetzende Diskrepanz zwischen erstem Satz, *D E F ...*, und zweitem, *D Es F ...* in einer Entscheidung für *Es* als Leiterton, nämlich (metaterminologisch!) der *finalis E*, die „natürlich“ einen Halbton über sich hat, so daß *D Es F ...* „natürlich“ zu *E F G* werden kann, durch bewußtes, die Form veränderndes Ignorieren der Chromatik, nun zu Anfang, also von *Fis*, aufzuheben. Und genau das hat *AR* mit seiner Wahl der *finalis E* denn auch getan. Damit aber werden die Binnenschlüsse auf *E* in Übereinstimmung zu *Greg* zwangsläufige Folge der vorausgehenden Entscheidung, die wann auch immer, in *AR* selbständig erfolgt sein muß: *Greg* gerät in die Situation von *AR* ebenso unabhängig wie notwendigerweise, weil *Greg* *Es* als chromatischen Ton vermeiden will, und dies dadurch tut, daß es diesen inneren Melodieteil um einen skalischen Ton nach oben verschiebt, sozusagen also den Ton *E* als — transitorische — *finalis* behandelt bzw. behandeln muß: Zwei ganz verschiedene Entscheidungen müssen also zum, transitorisch, so lange der nicht kurze Mittelteil dauert, zum gleichen Ergebnis führen. Es folgt klar: *AR* ist völlig unabhängig von den Entscheidungen zur Vermeidung von Chromatik in *Greg* — was man nun aber folgern kann, ist, daß diese Chromatik der Urfassung eigen war<sup>390</sup>. Was ebenfalls klar wird: *Greg* interpretiert die Tonart von Anfang oder/und Ende her, die daraus entstehende Binnenchromatik wird, durch Transposition oder skalische Verschiebung aufgehoben, *AR*

<sup>390</sup>Und im Alleluia? Da fällt auf, daß *AR* zu Anfang, also da, wo sich die Chromatik und die Diatonik sehr nahe kommen, nämlich auf der Silbe *alleluia* ganz auf den Ton *E* verzichtet; auch dies kann man als Methode einer Vermeidung gerade dieses Kontrasts interpretieren.

dagegen erlebt die überwiegende Häufigkeit des Auftretens des chromatischen Tons im Binnenteil als tonal wesentlich und entscheidet sich gegen Anfang und Ende nach der Mehrzahl der Fälle; eine deutlich andere Denkweise.

Sicher sind die hier angestellten Überlegungen etwas schwerfällig, nicht leicht zu lesen, wenigstens für den potentiellen Leser oder die Leserin, die die Schrift von G. Jacobsthal perhorreszieren, also wohl für die überwältigende Mehrzahl; daß sie gewisse Aussagen und a priori Behauptungen zur Relation der beiden Fassungen (Mo und Greg hier als Repräsentanten der einen Fassung genommen) zu relativieren geeignet sind, dürfte klar geworden sein<sup>391</sup>: Auch hieraus läßt sich kein Honig zu einer genetischen Relation der beiden Fassungen saugen.

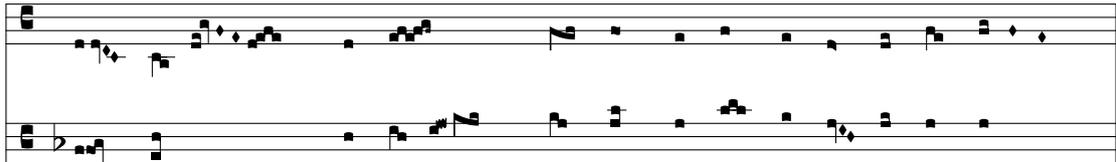
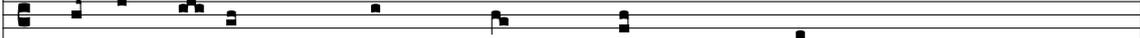
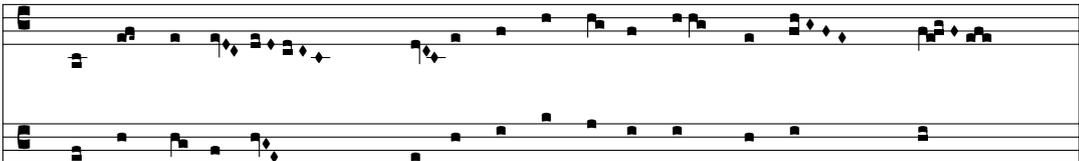
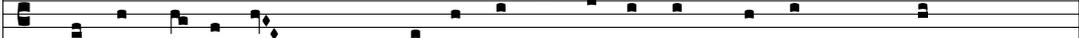
Ein hübsches Beispiel für die Vermeidung von Chromatik durch Transposition stellt auch die Comm. *Beatus servus* dar: Sie muß, als 3. Ton, auf *a* transponiert werden: *a b/h c d ...* entspricht *E F/Fis G a ....* AR notiert dagegen auf der „natürlichen“ Lage der *finalis E*. Kennt AR also die Chromatik gar nicht? Die Melodie ist auch so verschieden, daß ein Vergleich der beiden Fassungen sich auch nicht gerade anbietet; immerhin kann man auch das verwendete skalische Material vergleichen, wenn schon die Tonartklassifizierung identisch ist. Auf den ersten Blick könnte man AR als sehr weitreichende Auszierung und Umformung von Greg oder Greg als entsprechend „abgespeckte“ Umgestaltung ansehen — welche Formulierung man vorzieht, ergibt sich nicht von vornherein, sondern hängt allein von der Blickrichtung ab —, diese Klassifizierung reicht aber nicht aus, obwohl AR fast durchweg (ausgenommen die Stelle über *cum venerit*) mehr Töne pro Silbe aufweist als Greg.

Als mögliches Beispiel für eine Verzierung einer gleichen melodischen Grundstruktur könnte man das Geschehen auf der zweiten Silbe, *Beatus* anführen: Das wesentliche Ereignis ist der Sprung vom Tiefstton C/G zur Quart F/c; Greg führt dieses Merkmal aus als einfachen Sprung, wie es typisch für Akzentbeachtung in initialen Wendungen ist; AR kennt diesen Sprung ebenfalls, fügt ihm dann aber noch ein ganzes Melisma an, das bis zur Quart/Tritonus rasch nach oben führt, woran sich als typische Ausgleichsbewegung ein diatonischer Abstieg anschließt. Die Gleichheit der Grundsituation, der Gesamtambitus, vor allem das Erreichen des Tiefsttons, ist so deutlich, daß die Bewertung der Gestaltung von AR als Ornamentierung kaum als ganz unwahrscheinlich zu qualifizieren ist. Was das für das Postulat einer genetischen Relation der beiden Fassungen bedeuten mag, kann man ohne die Voraussetzung einer a priori Meinung<sup>392</sup>. kaum sagen: Es ist sehr wohl

<sup>391</sup>A. Pfisterer scheint die Bedeutung der Chromatik nicht so ganz klar gesehen zu haben, wenn er auf Karp verweist, als eigene Beispiele, s. u., aber diesem Aspekt Bedeutung zuzuschreiben sich offensichtlich nicht in der Lage sieht.

<sup>392</sup>Z. B.: Verzierungen sind immer musikhistorisch sekundär, Vereinfachungen kann es nicht geben; o. ä.: Natürlich ist denkbar, daß häufig auftretende, „rollierende“ Floskeln wie hier die auf *vigilantem* in AR sich sekundär „eingeschlichen“ haben, aber auch damit ist nicht bewiesen, daß es sich hierbei nicht um einen deutlich anderen Stil als Greg handeln könne, der wieder seinen Ursprung nicht im Nichts haben kann, d. h. doch von einer vorgängig vorhandenen Melodik

denkbar, daß die Urfassung, wie eben beim Beispiel des „bewegten“ Rezitativs, mehr als Greg mit solcher Art Ornamentik gestaltet hat (in der Wiedergabe von AR werden nicht alle *orisci* ausgewiesen, z. B. bei *climaci*):

AR	
Greg	
	Be- a- tus ser- vus quem, cum ve- ne- rit Do- mi- nus,
AR	
Greg	
	in- ve- ne- rit vi- gi- lan- tem:
AR	
Greg	
	a- men di- co vo- bis su- per om- ni a bo- na su- a
AR	
Greg	
	con- sti- tu- et e- um.

Die oben am Beispiel der Frage nach Ornamentierung einer (gemeinsamen) Grundstruktur wegen der Extremlage der Rahmentöne mit einer gewissen Leichtigkeit zu beantwortende Frage eben nach solchen Strukturtonen oder Gerüsttonen ist im Fall der betrachteten Communio hier deshalb von Wichtigkeit, weil davon die Bestimmung der fraglichen Gemeinsamkeit von Chromatik betroffen ist: Wie sollte man bei so verschiedenen Gestaltungen wie auf *invenerit* den zur Beurteilung der potentiellen Ausmerzung von

konkret getragen worden sein muß — in Greg aber fehlt er (weitgehend).

Chromatik auch in AR ohne Bestimmung von Gerüsttönen notwendigen intervallischen Abstand beider Fassungen bestimmen!

Klar ist die Situation auf *dico vobis super omnia*, weil hier beide Fassungen weitgehend syllabisch vertonen — der Abstand beträgt eine Quart, also genau der Abstand, den die emendierende Transposition in Greg kennzeichnet. Es ist auch klar, daß der *climacus* in AR auf *vobis* als Verzierung, mit dem ersten Ton als Strukturton aufgefaßt werden kann. Davor ist die Entscheidung nicht ganz so leicht:

Der Anfang, *Amen* beginnt im Abstand einer Quint, ändert sich dann durch Quartsprung in AR „statt“ (immer unter der hypothetischen Voraussetzung, daß die Melodien irgendetwas Gemeinsames haben, daß sie parallelisierbar sind!) Terzsprung in Greg zum Abstand der quart, wenn man den *torculus* in AR auf *amen* als Verzierung von *G* liest, was nicht unplausibel sein dürfte. Diese Entscheidung dürfte auch noch auf *Amen dico* für einen zugrunde liegenden Quartabstand sprechen; wollte man diesen Abstand als Ausdruck der zugrunde liegenden Struktur weiterführen, ergibt sich zwangsläufig, daß man den Schlußton des *climacus* in AR als Hauptton zu bewerten hat, was für die folgende Neume den Anfangston des Melismas in AR die Bestimmung als Zierton erfordert. Unwahrscheinlich sind solche Zuordnungen nicht. Damit mag die Problematik erläutert sein. Daß nicht alle Stellen entsprechende Möglichkeiten geben, kann schon die Frage nach der Relation von *vigilantem* zeigen, wo AR einen *torculus praepunctatus*, *FGaG*, Greg aber nur den Ton *d* aufweist: Will man die vorangehende Relation weiterführen, müßte in AR der Endton den Strukturton bezeichnen; völlig ausgeschlossen ist eine entsprechende Bestimmung auf dem Text *quem cum venerit* ..., wo Greg einen Höchstton erreicht, den AR im Gesamtverlauf nicht kennt — semantische Deutungen drängen sich für den Hörer neuerer Musik geradezu auf (wenn nachweisbar wäre, daß der germanische sinnbetonende Druckakzent identisch dem Hochtonakzent, bzw. der entsprechenden Akzentbeachtung der Gregorianik wirklich identisch entspricht; dies sei anderen überlassen).

Hier also gehen die Melodien verschiedene Wege, wobei für die These einer — angeblichen — Reduktion von Greg „zu“ AR unverständlich bleibt, warum AR dieses auffällige Merkmal nicht übernommen haben sollte, wogegen der „umgekehrte“ Weg weniger unwahrscheinlich erscheint: Die Melodie erhält dadurch eine veränderte tonräumliche Dynamik, die vielleicht klar wird, wenn man die Ambitus der Abschnitte vergleicht. Hier könnte also stilistischer und ästhetischer Wille sehr wohl eine kompositorische Veränderung bewirkt haben — AR ist hierin langweilig, im Gegensatz etwa zum Anfang!, (damit aber soll nur auf Möglichkeiten verwiesen werden, eine Entscheidung über die genetische Frage liegt Verf. als zumindest verfrüht fern).

Insgesamt aber erscheinen ausreichend Stellen verfügbar, die eine Diskussion der intervallischen Abstände beider Fassungen für nicht ausgeschlossen bewerten lassen müssen — die Stelle auf *vigilantem* z. B. entspricht im Tiefstton in AR, *D*, dem Tiefstton in Greg, *a*; will man den Quintabstand beibehalten, muß man den Höchstton, *g*, des Melismas in AR als Zierton bewerten; schematisch läßt sich das Problem nicht lösen — d. h. es besteht oft genug ein Recht zum Zweifel, weil deutlich auf *vigilantem*: Entspricht Tiefstton dem

Tiefstton, und schließt AR tonal bewußt anders als Greg, oder tritt neu der Abstand der Quart ein<sup>393</sup>?

Nach diesen Präliminarien läßt sich mit einigem Recht feststellen, daß zwei Abstände vorliegen: Der Anfang, 1. und 2. Zeile, sind deutlich vom Quintabstand bestimmt<sup>394</sup>; der Schluß dagegen ist eindeutig vom Quartabstand bestimmt; dabei ist denkbar, daß die genannte, eindeutige Stelle auf *amen dico vobis ...* den Beginn dieser Veränderung des Abstands bedeutet: Vielleicht ist *Amen* noch „Rudiment“ des Quintabstands, der dann auf die genannte Weise zum Quartabstand wird, daß also der genannte Unterschied zwischen Quartsprung in AR und Terzsprung in Greg auf *amen* die Stelle der Veränderung darstellt.

In Hinblick auf die Fassung von Greg erscheint eine solche Zweiteiligkeit als absurd: Greg kennt den skalisch richtigen Ton, transponiert *b*, also ursprünglich *F* sowohl zu Anfang als auch zu Ende der Antiphon, wenn AR sich in der ersten Vershälfte im Quintabstand zu Greg bewegt, bewegt es sich eigentlich einen skalischen Ton zu tief, wobei der skalisch richtige Ton *F/b* falsch zu *Es* werden müßte und damit der Zweck, den Gegensatz zum chromatisch „falschen“ Ton *Fis* im Binnenteil (nicht diesen Ton selbst) aufzuheben, sozusagen tonal konterkariert würde: Zwar wird *Fis/h* zu *E*, dafür aber hätte man sich den „falschen“ chromatischen Ton *Es* für *b* in Greg eingehandelt.

Betrachtet man die tonale Situation, so ergibt sich für Greg eine Situation wie im oben angeführten Beispiel: Die Außenpartien sind wesentlich für die Tonartbestimmung, die Chromatik im Binnenteil sind irrelevant; dies entspricht schon den Angaben von Regino und Aurelian (natürlich nur auf intuitiver Ebene! daß also Anfang und Ende wichtig für die, noch intuitive, Tonartklassifikation seien, auf diese Fragen wird eingegangen in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007). Daß auch AR irgendetwas tut bzw. Chromatik<sup>395</sup> zu kennen scheint, könnte sich aus der doch recht klar feststellbaren Veränderung des Abstands zu Greg ergeben, zu Anfang die Quinte, zum Schluß — in Übereinstimmung mit der Transposition, in der Greg überliefert wird — die Quart: Allerdings ist durchgehend zu beachten, daß solche Verschiebungen der Lage bei sonst vergleichbaren Konturen zwischen AR und Greg immer wieder vorkommen, so daß erst eine Statistik solcher Fälle, also z. B. daß AR stellenweise bei vergleichbarer Melodieführung einen Ganzton höher singt als Greg, hier — vielleicht! — etwas Sicherheit darüber bringen könnte, ob und wann man solche reinen Lageunterschiede auf, eventuell, verschiedene Emendierung von Chromatismen zurückführen kann; auch eine Aufgabe, die zu erledigen wäre, bevor man etwas zur Relation von Greg zu AR zu sagen sicher erlauben kann, d. h. wenn man nicht Vorurteile a priori verabsolutiert hat.

<sup>393</sup>Vgl. auch den Schluß *venerit Dominus* — hier könnten bewußte andere Schlußbildungen vorliegen, also eine andere Ebene.

<sup>394</sup>Daß AR den Tiefstton mit Abstieg erreicht, Greg mit Tonrepetition gestaltet, kann hierbei vernachlässigt werden; es gibt Parallelen.

<sup>395</sup>Man beachte stets, daß es sich bei der Verwendung solcher Begriffe um rationalisierende Metasprache handelt!

Der Widerspruch scheint unlösbar, wenn man unbedingt Greg als — angebliche —, vielleicht gar noch direkte Vorgabe von AR ansehen will: So kann man auf die Ausmerzungen der Chromatik in Bezug auf die gewollte *finalis* nicht reagieren. Man könnte aber durchaus annehmen, daß Greg bewußt redigiert, nämlich den Anfang in Übereinstimmung mit der gewählten Tonart setzt, also *b/F* zu Anfang bewußt eingeführt wird, um eine tonal parallel zum Schluß verlaufende Melodie, also die typische „Plagalwendung“, auch zu Anfang zu haben — was im Inneren geschieht, war weniger wichtig, zumal es keine grundsätzliche Veränderung verlangt hat, ein für die *finalis E* „unpassendes“ *Fis* konnte man durch *h* ausmerzen (Zisterzienser hätten so etwas natürlich nicht getan, sondern rigoros *Fis* in *F* verwandelt).

Daß eine intervallische Struktur *E Fis G ...* auf der Skala durch *D E F ...* vernünftig wiedergegeben wird, ist klar, womit die Entscheidung von AR in der rationalen Rekonstruktion sinnvoll erscheint. Ob man jedoch von einer rationalen Entscheidung einer partiellen Transposition sprechen kann, wie sie die rational definierten Verfahren der „Gregorianischen“ Theoretiker formulieren, ist nicht trivial: Natürlich kann eine solche Transposition erst bei der Niederschrift virulent geworden sein; es ist aber auch nicht undenkbar, daß ein noch „vorrationales“, intuitives skalisches Denken eine Melodie, die eigentlich wie die von Greg partiell Chromatik aufweist, entsprechend gesungen haben könnte, d. h. im ersten Teil als quasi *D*-bezogen (in rationaler Metaterminologie gesprochen!). Vielleicht lassen weitere Vergleiche auf dieser Ebene eine bessere Annäherung an die Art des Denkens zu — es ist nicht einmal beweisbar, daß AR die *finalis* Theorie angewandt kannte.

Dabei sei nicht verschwiegen — die großen Choraldenker hätten das Problem sicher sofort erkannt —: Wenn AR schon mit *amen dico vobis* vom Quintabstand (zu Greg) auf den Quartabstand überwechselt, also *b* durch *F* wiedergibt, und somit korrekt auf *E* als *finalis* — für AR gesprochen in rationaler Metaterminologie! —, so widerspricht das der Angabe von Greg, das auf *dico vobis* den Ton *h*, in normaler Lage also *Fis* gebraucht, der im Folgenden nicht wieder auftritt. Dies läßt natürlich verschiedene Folgerungen zu: Entweder war die Urfassung hier „schon“ auf *b/F* bezogen, oder AR hat umgestaltet, oder es handelt sich um weniger wichtige Durchgangstöne; jedenfalls wird auch hier eine Diskrepanz zwischen Greg und AR deutlich, die vielleicht mit dem prononcierten Unterschied zu Anfang — Greg hat *b*, AR transponiert um Quinte nach unten, hätte also *Es* — korrespondiert. Während aber diese Diskrepanz hinsichtlich der Anfangschromatik bzw. eben Nicht-Chromatik — in Quarttransposition von Greg ist *h* die eigentliche „falsche“ Chromatik — als bewußte Veränderung von Greg plausibel zu machen ist, fehlt für die Stelle *amen dico vobis*, also den hinsichtlich Greg verfrühten Übergang von AR zum Quartabstand (von Greg gesehen) vom vorausgehenden Quintabstand eine solche Erklärungsmöglichkeit.

Daß AR in der Situation zu Anfang der Urfassung am nächsten kommen könnte, wäre als Hypothese einzusehen; ob dies auch für die Stelle des angesprochenen Wechsels gilt, muß offenbleiben. Es ist auch hier natürlich nicht ausgeschlossen, daß Greg verändert,

nämlich in Bezug auf die Lage von Zeilen 2 und 3 des Beispiels, die sehr deutlich den Ambitus *G e G* umfassen, wo *b* den Tritonus zum Höhepunkt bedeuten würde; eine entsprechende, den Mittelteil deutlicher konturierende Ausdehnung der Chromatik ist also nicht undenkbar.

Sicher läßt sich die Argumentation nicht mit der Sicherheit als richtig beweisen, wie dies eine literarische zeitgenössische Quelle täte, die AR als Urfassung und Greg als sekundäre Bearbeitung ausreichend eindeutig bezeugte. Daß die Argumentation jedoch unwahrscheinlich sei, wird man auch nicht behaupten können, womit sich auch hier erweist, daß man, wenn man schon jetzt die Frage einer genetischen Relation der beiden Fassungen als beantwortbar ansieht und konkret angehen will, schon einige Details detailliert ansprechen muß und sein Urteil nicht auf einige zufällig ausgewählte Partialitäten stützen kann — hinzu kommt das hier dargelegte Problem, daß die angeführten Deutungsversuche immer Hypothese bleiben müssen: Was in Greg meist beweisbar ist, nämlich auf literarisch bezeugte Emendationsmethoden zurückgeführt werden kann, ist schon als für AR existent kaum sicher nachweisbar.

Im Int. *Puer natus* scheint eine vergleichbare Situation vorzuliegen: Die Tonartzuordnung in AR bezieht sich auf die *finalis D*, während Greg den 7. Ton, den III. *authenticus* auf *G* setzt; die Melodien gleichen sich an einigen Stellen mehr, gerade zu Anfang und Ende allerdings weniger; so wird z. B. eine musikalische „Assonanz“<sup>396</sup> in Greg, die die beiden ersten Abschnitte jeweils zu Anfang „verbindet“ in AR nicht genutzt — ein Hinweis auf Ableitung von AR aus Greg<sup>397</sup>?

Von Interesse ist der kaum zu übersehende Umstand, daß Greg die beiden „Rahmenabschnitte“, *Puer natus ... est nobis* und *magni ... angelus*, mit Tonika abschließt, die beiden, textlich wie musikalisch „reimenden“ Binnenabschnitte aber auf *a* enden läßt: Die Existenz des „Reims“ erzwingt diese Gleichheit; demgegenüber kadenziiert AR alle Abschnitte auf der Tonika, was nicht nur nach Guido von Arezzo zu einer Disposition führen muß, die einmal einen Abstand der beiden Melodien in der Quarte, einmal in der Quinte bewirkt: Wenn der Tonika von Greg, *G*, der Ton *D* entspricht, handelt es sich um die Quart, wenn dem Ton *a* in Greg der Ton *D* in AR entspricht, zwangsläufig um die Quint. Dies sieht auch Pfisterer, der daraus ableitet, ib., S. 149 f., daß Greg *tatsächlich eine Sekunde tiefer schließt*, daß zu Anfang Greg *G - d* in AR *D - a* entspräche, in den restlichen Abschnitten jedoch Greg *a - e* AR *D - a* zu parallelisieren sei. Dies wiederum habe AR dazu gebracht, irgendwann später einmal die ganze Melodie auf *D* umzuformen,

<sup>396</sup>Die Anführungszeichen sind, wie bereits an anderer Stelle bemerkt, deshalb notwendig, weil eine sprachlich poetische Assonanz — entsprechend ein „Reim“ — mit verschiedenen Wörtern gestaltet ist, Musik natürlich identische Melodiegestalt benötigt.

<sup>397</sup>Das Gleiche kann oder darf man fragen, wenn man hört, wie Greg im Off. *Si ambulavero* auf *Si ambulavero*, auf *vivificabis* und noch auf *et super iram* jeweils das identische Initium verwendet — im letzten Beispiel dann etwas abgeändert; AR kennt davon gar nichts. Wieder wird deutlich, daß eine ernstzunehmende Erörterung der Relation beider Fassungen die Melodien insgesamt und als individuelle Melodien jeweils individuell vergleichen muß.

z. B. durch Wahl eines völlig anderen Anfangs; und das wiederum muß dann Beweis dafür sein, daß AR die grundsätzlich spätere Version des Chorals sei.

Betrachtet man, was für die These einer — angeblichen — Ursprünglichkeit von Greg unabdingbare Voraussetzung ist, zunächst einmal die Melodie von Greg als gegeben, ist auch mit größtem Fleiß kein Grund zu erkennen, wie man auf die Idee gekommen sein könnte, die ganze Melodie auf *D* zu lesen: Daß eine ganz klar mit dem für den 7. Ton typischen oder topischen Quintsprung beginnende<sup>398</sup>, den zweiten Großabschnitt, *cuius imperium ...* dezidiert mit der Tonika anfangende Melodie, die auch im letzten Abschnitt, *magni ... angelus* keinen Zweifel an der tonalen Zugehörigkeit läßt, nicht als typische Melodie des 7. Tons verstanden worden sein könnte, erscheint für den modernen Betrachter oder Hörer der Melodie als absurd: Daß nicht alle Binnenkadenzen auf der Tonika enden müssen, daß es genügend Fälle gibt, in denen Melodien dieser Gattung und dieser Tonart Binnenschlüsse auf *a* bilden, ist geläufig; durch den „Reim“, *eius*, mußte dieses Prinzip sozusagen der Ausnutzung tonaler Spannung des *ouvert - clos* Prinzips in Bezug auf die Relation von Binnen- und Schlußkadenz „verdoppelt“ werden; das ist einsichtig.

Wenn also AR auf die Idee gekommen sein sollte, aus der Melodieform von Greg notwendig eine andere tonartliche Zuordnung herauszuhören, dann müßte hier, also in dem Auftreten einer durch „Reim“ verdoppelten Kadenz auf dem Superton der Tonika, hier also *a*, der Grund für die andere tonartliche Zuordnung in AR zu suchen sein. Sonst gibt es keinen ersichtlichen Grund, denn auch die Gesamtkadenz in Greg, die nach Pfisterer eine Sekunde tiefer liegen soll, verwendet eine geläufige Wendung: Man findet sie z. B. im

<sup>398</sup>Auch wenn man Pfisterers Deutung folgen wollte, ergibt sich das Problem, warum dieser charakteristische Anfang mit Quintsprung nicht in die neue tonartliche Zuordnung übernommen worden sein sollte: Der für Semantiker so reizvolle Int. *Rorate caeli* zeigt deutlich, daß auch AR den aufwärtsgerichteten Quintsprung im 1. Ton als Formel kennt (daß es auch hier, also innerhalb des I. *authenticus*, Diskrepanzen in der Nutzung dieser Formel gibt, ist bekannt: Die schon von Regino als mit diesem Anfang versehene Melodie des Int. *Inclina* beginnt in AR auf der *tuba*; ein nicht ganz undeutlicher Hinweis darauf, daß, wie sehr häufig, Greg hier wohl eine Formelangleichung aus tonalen Gründen, Aufstieg von der Tonika, durchgeführt hat).

Das zusammen mit der angesprochenen rein musikalischen Assonanz in Greg und ihrem totalen Fehlen in AR läßt, bei Voraussetzung einer Ableitung von AR aus Greg notwendig an der musikalischen Denkfähigkeit der — angeblichen — Römischen Rezeptionsredakteure oder intuitiv bei, angeblich, so großer Bemühung um Erhaltung der ererbten Form sich tendenzmäßig entwickelndem Zersingen, nicht nur gewisse Zweifel aufkommen: Warum sollte man so charakteristische und musikalisch reizvolle Bildungen einfach auslassen? Zumindest müßte man zur Erklärung der Pfisterschen These einen Hinweis auf das betreffende stilistisch ästhetische Denken in AR erwarten dürfen: Warum sollte man also eine Melodie so verschandeln, daß die wirklich charakteristische Parallele zwischen *Puer natus est* und *et filius* einfach zerstört wird, zumal der „Reim“ auf *eius* in beiden Fassungen auftritt, in AR sogar etwas deutlicher ausgeprägt, andere gestaltmäßig markante Figurationen sollen dann nicht erhalten geblieben sein? das verlangt doch etwas viel an Gläubigkeit an das Vorurteil.

Int. *Iudicant*, oder im Int. *Populus Sion*; die Formel kann auch, z. B. als rein musikalischer „Reim“ auch im Inneren der Antiphon erscheinen, wie, nicht als „Reim“<sup>399</sup>, im Int. *In virtute* auf *laetabitur iustus*; daß diese Schlußwendung also tonal irgendwie ungewöhnlich oder zu tief sei, ist nicht zu erkennen. Daß die Schlußformeln der beiden Fassungen, AR und Greg, übereinstimmen könnten, behauptet auch Pfisterer nicht, so daß man hier wohl auf Nichtparallelität schließen darf, was notwendige Folgerungen für die Behauptung irgendwelcher Beziehungen zwischen den beiden Schlüssen beider Fassungen des Int. *Puer natus* hat (s. u.) — die Unterschiedlichkeit der Melodien gerade an gestalthaft herausgehobenen Merkmalen läßt eine direkte Ableitung der einen aus der anderen Fassung nicht zu, ganz abgesehen davon, daß die „Markantheit“ solcher Gestaltfaktoren in Greg ausgeprägter ist als in AR.

Nun finden sich genügend Beispiele in der Meßantiphonie von AR, die im 7. Ton Binnenschlüsse auf *a* kennen, so daß auch von hier nicht der geringste Anlaß oder Grund erkennbar wird, warum AR ausgerechnet diese Melodie, die in Greg so typisch für den 7. Ton ist, bei einer — angeblichen — Rezeption nach der *finalis D* transponiert bzw. umtonalisiert haben sollte. Es ist kein Grund erkennbar; auch Pfisterer nennt keinen, wenn auch sicher seine Begründung, *da meines Wissens ... noch niemand eine Erklärung für eine gegenläufige Entwicklung vorgelegt hat, kann sie als möglich und wahrscheinlich gelten.* ..., ib., S. 150, verblüffend einfach ist. Man kann dieser Art von schlagender Begründung oder Beweisführung wenig entgegensetzen, höchstens die Erkenntnis, daß auch damit kein Grund zu erkennen ist, warum ein — angeblicher — römischer Redaktor von Greg auf die Idee gekommen sein könnte, die Melodie des Int. *Puer natus* müsse eigentlich im 1. Ton gesungen werden. Dies ist nicht zu erklären.

Auch die, von den Relationen der jeweiligen Schlußtöne ausgehende Behauptung verschiedener Transpositionslagen ist nicht ganz so einfach durchzuführen, wie dies Pfisterers Formulierungen nahelegen (im anschließenden Beispiel wird, des höheren Unterhaltungswerts wegen, die Melodie von Greg nach dem Tonar von Montpellier wiedergegeben; zudem ist die Schlüsselung so gesetzt, als ob eine Quinttransposition vorläge: Die jeweiligen Töne im Abstand der Quinte erscheinen auf gleichen Linien, was die, naheliegende und höchst bequeme, Behauptung von Pfisterer sozusagen visualisiert) — warum ausgerechnet die tonal eindeutigen Quintsprünge von Greg in AR auf solche Weise „zersungen“ worden sein sollen, wenn dieser Unterschied typisch für den Unterschied beider Fassungen ist (natürlich gibt es auch „Ausnahmen“), erklärt Pfisterer auch nicht, wohl weil noch niemand hier irgendetwas *bewiesen* hat; „beweisbar“ ist aber, daß AR die „Symmetrie“

<sup>399</sup>Man könnte allerdings einen erweiterten „Reim“ erkennen wollen, denn das markante Quilisma auf *h* tritt auch am Schluß auf; ob *h* also wirklich, wie dies Pfisterer, ib., S. 150, meint, immer nur als Durchgangston auftritt, müßte erst noch bewiesen werden; wie man das aber tun sollte, ohne einen Zeitzeugen fragen zu können, ist nicht leicht zu verstehen: Immerhin dürfte es sich um eine sehr alte Gesangeigenschaft handeln, daß Quilismata deshalb melodisch unwichtig, gestaltmäßig irrelevant seien, nur weil AR darauf nicht „reagiert“ dürfte deshalb methodisch eine verfehltete Voraussetzung sein, weil AR recht spät notiert wird.

der beiden Anfangszeilen nicht übernimmt, nicht die klare Gestaltung nach *filius*, d. h. den Abstieg vor *datus*, der fast schon eine Medialkadenz bedeutet. Natürlich könnten „Ausweitungen“ wie *super humerum* durch Greg sekundäre Veränderungen durch Verzierung sein, dann allerdings als Gestalt notiert, also klar von einem von Greg verschiedenen Stilempfinden geprägt; was AR dann aber aus *humerum* macht, ist nicht Veränderung, sondern primitiver.

Und in *eius* ist die Lage verschieden, ziemlich deutlich durch die Disposition der Kadenz in Greg ganz betont auf *a*; warum das AR als — angebliche — Entwicklung aus Greg nicht „mitgemacht“ haben sollte, ist nicht zu erkennen, was AR tut, ist eine reine Verzierung des „bewegten“ Rezitativs davor als Vorbereitung des Abstiegs: Hier liegt ein wesentlicher Unterschied beider Fassungen schon in der Anlage der Kadenz. Und sollte die „Verschiebung“ des Abstiegs in Greg auf *et filius* in AR auf *datus est* kein wesentlicher Unterschied sein? AR singt auf *est* eine der üblichen Floskeln, die man als sekundäre Ornamentierung bewerten kann (aber nicht muß). Für Greg wird die Kadenz auf *G* ein Ereignis, das durch Verharren auf *c* erst zur wirklichen Kadenz wird; AR kennt hier keine Kadenz — einen solchen Unterschied kann man nicht einfach für irrelevant erklären; hier ist weder ein höherer Floskelgrad in AR, noch eine Auszierung der Bildung von Greg zu sehen.

Die Gliederung des Abschnitts *et filius datus est nobis* jeweils auf den Tieftönen ist sinnvoll auf die Syntax bezogen und musikalisch sinnvoll. Dem entspricht auch der größere Umfang in Greg auf *cuius imperium*, wo Greg anders als AR die Tonika als Anfang nimmt, um dann gleich zum Höchstton zu gelangen, den AR erst auf *humerum* erreicht — auch hier liegt ein essentieller Unterschied vor, der nicht erklärbar ist; erklären könnte man die Bildungen auf *imperium* in AR als „bewegtes“ Rezitativ mit Akzentbeachtung und Nutzung dieser Akzentbeachtung für einen Abstieg, denn mit *imperium* ist das „bewegte“ Rezitativ wieder erreicht, das Greg als einfaches Rezitativ kennt. Hier kann man natürlich von Ornamentierung sprechen, ob sekundär, Gestalt-gewordene Improvisation oder anderer Stil, ist nicht zu sagen. Auch *super* ist Akzentbeachtung. Wenn Greg auf *et vocabitur* nach unten geht, ist dies gegenüber AR wohl kein Zufall, sondern durch die tonale Disposition bestimmt (Bogen vom Schlußton des Abschnitts aus). Hier ist also Greg ornamental reicher — aber eben auch erklärbar. Die beiden Wendungen über *vocabitur* sind natürlich vergleichbar, nicht einmal als wesentlich verschieden zu bewerten.

Zum Schluß wird dies, wie gesagt, anders: Greg betont im „Reim“ wieder das Erreichen des *ouvert*-Schlusses, wogegen der „Reim“ in AR gerade diese Betonung nicht leistet, sodaß man nicht einfach von Varianten sprechen kann. Die Floskelhaftigkeit findet sich auch wieder in der Ornamentierung des Melismas *consilii angelus*; eine „rollierende“ Floskelwiederholung, die nicht ganz verständlich von Greg her, dann doch zum Schluß nicht auf *C*, sondern auf *D* führt. Man kann die Wendung von AR auf *magni* als „überschießende“ ornamentale Bewegung qualifizieren; daraus ergibt sich keine tonale Notwendigkeit. Daß im Gegensatz dazu die Akzentbeachtung auf *consilii* in Greg tonal bewußt gesetzt ist, dürfte unbestreitbar sein — das stellt eine eigene „Veränderung“ von Greg dar (daß den

Sängern von AR der Ton zu tief gewesen sein sollte, wird man ja wohl nicht behaupten wollen — man müßte eher fragen, warum diese — angebliche — Vorgabe nun nicht zu einer Ornamentierung in AR geführt hat, die plausible Antwort ist die, daß hier Greg sekundär „tonal“ disponiert).

Und schließlich sind die beiden Binnen„reime“ auf *eius* textbedingt, AR wiederholt schematisch identisch, Greg tut das nicht: Hat hier AR „vereinheitlicht“, oder hat Greg angepaßt? Greg singt einmal strikt auf *c* als Höchstton der Formel begrenzt, beim zweitenmal aber wird nochmals *d* erreicht. Betrachtet man die jeweils vorausgehende Melodik fällt auf, daß im ersten Abschnitt *dced* nur fünf Töne vorher gesungen wird, im zweiten aber acht Töne vorher ebenfalls der Höchstton erscheint, jeweils auf dem Akzent — darf das nicht ein Grund dafür sein, daß Greg die jeweiligen „Reim“anfänge anpaßt? Sollten solche Erscheinungen ausgeschlossen werden? Eine solche Behauptung wäre, vielleicht, höchstens durch entsprechende Statistiken in beiden Fassungen als Möglichkeit auszuschließen: Auch hier könnte Greg sekundär angepaßt haben, nämlich eine vorher nur schematische „Reim“wiederholung:

The image displays three musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for the text "Pu-er na-tus est no-bis et fi-li-us da-tus est no-bis cu-ius im-pe-ri-um su-per hu-me-rum e-ius:". Each example consists of two staves: the top staff is labeled "AR" and the bottom staff is labeled "Greg". The text is written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes. The AR staff shows a more complex, ornamented melody with many notes, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody with fewer notes. The text is: "Pu-er na-tus est no-bis et fi-li-us da-tus est no-bis cu-ius im-pe-ri-um su-per hu-me-rum e-ius:".

AR

Greg

et vo- ca- bi- tur no- men e- ius,

AR

Greg

ma- gni con- si- li- i an- ge- lus.

Der wesentliche Unterschied zu den in St. Gallen und Metz überlieferten Fassung findet sich auf *datus est nobis*:

AR

Greg

no- bis

Der Unterschied liegt auf *nobis* bei gleicher Tonzahl in der Ersetzung der Tonrepetition zum Schluß durch den Halbton: *cdcc* „wird“ *cdhc*, was ästhetische Gründe haben dürfte, eine andere Sicht der Tonrepetition. Auf *nobis* wird dagegen in Mo ein Ton „ausgelassen“ — war dem Redaktor/Notator der Quartsprung zu groß, daß er ihn durch eine Terz ersetzt hat? Bevor vergleichbare Fragen überhaupt gestellt werden können, muß ersichtlich eine ausreichende Statistik verfügbar sein. Der Unterschied zu AR ist in beiden Varianten von Greg sozusagen gleich groß.

Warum ausgerechnet die bemerkenswerte, fast schon „symmetrische“ Gestaltung rezitativischer Stellen durch *tristrophae*, deren klangliche Wirklichkeit durch Aurelian bestätigt wird — so unbrauchbar ist dieser Autor nun wohl doch nicht — durch die leicht trostlosen Partien mit „bewegtem“ Rezitativ ersetzt worden sein sollen, hat wohl auch noch niemand *bewiesen*; AR kennt aber solche Bildungen, warum hier nicht, ist solcher Verlust von Gestaltfaktoren wirklich durch die einfache Behauptung, daß AR aus Greg entstanden sein müsse, begründet?

Betrachtet man die — angeblich — vorgängige oder ursprüngliche Melodie von Greg,

wie methodisch für diese Behauptung unabdingbar, an sich, so ist, wie gesagt, kein Grund erkennbar, warum man diese Melodie nicht im 7. Ton sehen sollte oder gar könnte: Es ist wahr, daß der Anfang mit Quintsprung für Meßantiphonmelodien des 7. Tons in AR höchstens eine „ausgefüllte“ Entsprechung besitzt — wenn das aber der Grund für eine Umtonalisierung gewesen wäre, dann hätte bei einer — angeblichen — Umredaktion von Greg zu AR gerade der Quintsprung erhalten werden müssen; das ist also auch kein Grund. Die Melodie in Greg, mit den Ambitus  $G - d/e$ ,  $G - d/e$ ,  $G - f$ ,  $a - e$ ,  $G - e$  und den jeweiligen Kadenztönen  $G$ ,  $G$ ,  $a$ ,  $a$ ,  $G$  läßt nichts Ungewöhnliches erkennen; ästhetisch gesehen ist der schnelle Aufstieg des dritten Abschnitts, *cuius imperium* über eine kl. Sept als tonräumlicher Höhepunkt bemerkenswert, wird hier doch ein sonst nicht mehr erreichter dynamischer Höchstton auch durch seine Darstellung, Aufstieg mit nur 7 Tönen, mit nur einer „Gegenbewegung“<sup>400</sup> — der Höhepunkt wird somit deutlich als solcher erlebbar gemacht, daß der Aufstieg zu ihm sozusagen vom Nullpunkt der *finalis* aus „erstiegen“ wird — warum sollte AR (kl. Sext) gerade auf dieses Merkmal so dezidiert verzichten? Daß hier auch Semantiker auf ihre Kosten kommen könnten, sei nur am Rande bemerkt. Auch das auffällige „Ausholen“ nach unten in Greg auf *magni consilii* findet man in AR nicht; warum eigentlich nicht?

Die Schlüsselsetzung des Beispiels macht aber noch etwas anderes deutlich: Die so einfache Lösung, nur die beiden Anfangsabschnitte, die (nur) in Greg die angesprochene musikalische „Assonanz“ aufweisen, durchgehend der Abstandsrelation Quart zuzuweisen, bereitet erhebliche Probleme, auch wenn sie so naheliegend und bequem zu sein scheint: Die als Rezitationstöne wichtigen *c*-Wiederholungen in Greg entsprechen in allen Abschnitten in AR den Tönen  $F/G$ ; letztere „Zweideutigkeit“ ergibt sich aus dem „bewegten“ Rezitativ; die Relation ist aber klar, so auf *Puer natus est* und *datus est*, auf *humerum* etc. Hinzu kommt, daß auch im 1. Abschnitt nicht etwa alle Neumen klar im Quartabstand stehen, den der direkte Anfang aufzuweisen scheint (natürlich immer abgesehen vom Quintsprung, der nur in Greg vorkommt).

Es dürfte auch nicht ganz so leicht sein, zu entscheiden, welcher Abstand auf *Puer natus est* wirklich „gemeint“ ist. Auch läßt sich, was angesichts der anschließenden Binnenkadenz nicht leicht erklärbar ist, nicht ausschließen, daß auf *datus est nobis* die Strukturtöne wieder auf der gleichen Linie stehen, also  $F$  in AR  $c$  in Greg entspricht, was keine Quart bildet. Auch in der letzten Zeile des Beispiels ist das für Greg natürliche

<sup>400</sup>Daß hiermit nicht die gleichnamige Erscheinung der Mehrstimmigkeit gemeint ist, muß vielleicht besonders betont werden, um nicht wieder bewußt bößartig entstellender Fehldeutung ausgesetzt zu sein: Hiermit sind hier „Ausgleichsbewegungen“ durch kurze Unterbrechungen z. B. eines Aufstiegs durch kurze gegenläufige Bewegungen gemeint; man kann sie oft geradezu als etwas wie „neues Ausholen“ beschreiben. Verf. ist nicht der Ansicht, daß sich hier etwa ein „nordischer“ Einfluß auf die Gestalt des Chorals durch Lurendreistimmigkeit auswirken könnte! Ob man im Frankenreich noch Luren hat ertönen lassen, wäre vor aller solcher, neuderdinge wieder durch Morent veründeter v. Ficker Renaissance erst noch nachzuweisen (vgl. die diesbezüglichen Hinweise im ersten Teil dieses Beitrags).

erweiterte Rezitativ auf *c* in AR durch *G* wiedergegeben, ein Widerspruch zum eigentlich hier herrschen sollenden Quintabstand. Auch hier darf Meister Jacques aus Zürich zitiert werden: *Man sieht, daß die Dinge nicht so einfach lagen, wie es den Anschein hat.* Auch für die Abstandsrelation von *magni consilii* wird man Schwierigkeiten haben, Pfisterers Behauptung nachvollziehen zu können: Hier liegt offensichtlich (wieder) der Quartabstand des Anfangs vor, will man nicht — und hier liegt die Schwierigkeit — nur den *pes FG* in AR als Repräsentant des Strukturtons *F* verstehen; aber das würde kaum leicht fallen.

Zu beachten ist auch, daß Initien und Kadenzen je nach der Tonart, für die man sich entschieden hat, veränderbar sind, von Binnenteilen könnte man daher vielleicht eine größere Konstanz erwarten; aus diesem Grund wird man die angedeuteten Übereinstimmungen bzw. kurzen Wechsel zwischen Quint- und Quartabstand zwischen beiden Fassungen nicht einfach für vernachlässigbar halten können. So läßt sich auch fragen, ob die Binnenkadenz in AR auf *datus est nobis*, die vor folgendem *F* ebenfalls schon auf *F* schließt, *DEFGF EDF— FD FG ...*, nicht als *D*-Schluß mit Überbindung zu verstehen ist, wie dies in AR gelegentlich vorzukommen scheint; jedenfalls tritt die Tonika auch hier zum Binnenschluß zweimal auf. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, den Abstand zwischen beiden Fassungen hier als Quart zu bestimmen, in genauer Entsprechung zum Anfang. Weil nicht diese Abstände als gegebenes Merkmal anzusehen sind, sondern die mit den jeweiligen *inales* gegebenen intervallischen Strukturen, bleibt die Folgerung, daß hier die Relation für Greg *Gahcde*, die für AR aber *DEFGAh* ist: Der wesentliche Unterschied liegt in der Terz über der *finalis*, *G* auf *D* transponiert erfordert ein *Fis* — es soll hier nur auf die Mannigfaltigkeit möglicher Hypothesen hingewiesen werden, die man berücksichtigen muß<sup>401</sup>! Demgegenüber entspricht bekanntermaßen *DEFGa* in die-

<sup>401</sup>Beachten sollte man bei Betrachtung gerade dieses Int., daß der Int. *Iudicant Sancti* in Greg identischen Schluß hat, in AR aber wieder einmal in einer anderen Tonart steht, *E auth.*, zum anderen aber, erwartungsgemäß einen anderen Schluß hat — hat Greg hier etwa formelmäßig *vereinheitlicht*, nach Pfisterer ein sicheres Indiz für spätere, sekundäre Gestaltung? Rezitationsebene in AR ist *a* bzw. *ah* in „bewegtem“ Rezitativ, in Greg dagegen dürfte *c*, aber auch *d* als Rezitationsebene gelten; eine Quart über der Tonika, genau wie in AR. Ohne eine Statistik über verschiedene Tonalitätszuordnungen und, gegebenenfalls, eindeutig verschiedene Melodien dürften Behauptungen über ein auch noch genetisches Verhältnis beider Fassungen aufgrund verschiedener Tonarten kaum möglich sein. Der Int. *Probasti*, der in Greg nicht zu den jüngsten zu gehören scheint, schließt identisch mit *Puer natus*, hat allerdings in AR keine Parallele. Das mag liturgische Gründe haben, die zu erklären wären, was Verf. hier nicht interessiert, weshalb er auch kein Urteil abgibt, sondern die Entscheidung den wirklichen Choraldenkern überläßt!

Man darf deshalb erfreut zur Kenntnis nehmen, daß der Int. *Populus Syon* in AR eine Parallele hat, zudem noch in der „richtigen“ Tonart, der von Greg. Die Version von Greg hat ebenfalls den Schluß des Int. *Puer natus*, so daß man also hier von einer Schlußformel sprechen kann. AR hat dagegen eine floskelhafte Wendung, die in AR tonartcharakteristisch ist, aber nicht die von *Puer natus*! Auch hier begegnen unterhaltsame tonale Kreuzverhältnisse, wenn in AR der Int. *Excla-*

ser Hinsicht genau *ahcde*<sup>402</sup>. Das sind spätestens seit Jacobsthal geläufige Sachverhalte, denen ebenso bekanntermaßen die mittelalterliche Lehre der *affinales* ihr Dasein, die *Dasia* Notation ihre Existenz verdankt — vor allem wird, wie bereits zur *Comm. Notas mihi* gesagt wurde, deutlich, daß vor derartigen Deutungen von, zudem nicht einmal für eine einzige Melodie systematisch durchgeführten Vergleichen erst einmal eine Statistik von Gleichheit und Verschiedenheit derartiger Verschiebungen der Lage von sonst vergleichbaren Melodiekonturen in beiden Fassungen zu leisten wäre; natürlich würde dies erhebliche Mühe bedeuten, die man sich durch Behauptungen ersparen kann.

Man kann bekanntlich durch die beiden Tetrachorde die Struktur über *G* der über *D* gleichmachen, nämlich unter Nutzung des Tones *b*, sodaß man die Möglichkeiten hat, *Fis* und *F* „korrekt“ wiederzugeben, auf der *finalis G* — wenn man denn diese strukturelle Denkmöglichkeit zur Verfügung hat. Die Überlieferung von AR scheint im Umgang mit den beiden alternativen Tetrachorden nicht so eindeutig zu sein, daß man aus seiner diesbezüglichen Verwendung in AR die Sicherheit haben kann, die man z. B. durch *Montpellier* und andere entsprechende Variantenbildungen in Greg hat (bestätigt durch die rationale Theorie). Wenn also AR — angeblich — (und auch noch direkt) von Greg abstammen sollte, ist nicht zu erkennen, warum AR dann die deutliche Struktur der Binnenkadenzen *G a a G* bzw. *clos ouvert ouvert clos*, und zusätzlich noch mit den angesprochenen Unterschieden der intervallischen Abstände ausgerechnet nach *D* und damit einfach aufgehoben haben sollte; warum eine solche Entscheidung sinnvoll, ästhetisch wie tonal, sein sollte, sagt Pfisterer nicht. Da reicht wohl das a priori Vorurteil. Methodisch ist es unabdingbar, zunächst einmal die Gestalt der — angeblichen — Urfassung an sich zu bewerten.

Wie *Montpellier* zeigt — vielleicht können die wirklich großen Choralforscher, die über Stäbleins Archiv verfügen, hier weiterführende Auskunft geben —, hat hier Greg offenbar mit *b/h* nichts zu tun. Wie man aus Jacobsthals, keineswegs schwierig zu lesendem Buch weiß, oder von Johannes Cotto erfahren kann, wenn man nicht vorliegenden Beitrag zurate ziehen will, gibt es noch eine einfache andere Möglichkeit, Chromatik in diesem Sinne auszumerzen bzw. zu bewältigen — die Theoriezeugnisse, die man dafür hat, stammen trivialerweise aus der Zeit der Rationalität, können also nicht einfach auf die ältere Zeit

---

*maverunt* mit der Schlußwendung des Int. *Populus Syon* endet, Greg dagegen *Exclamaverunt* in den 1. Ton stellt. Der Int. *Viri Galilaei* hat in Greg zwar auch die 7. Tonart, aber nicht den gleichen Schluß wie *Puer natus*, in AR aber hat er die Schlußformel gemeinsam mit dem Int. *Populus Syon* — einfach gleiche Schlußwendungen ohne weitergehende, nein vollständige Statistik als Beweis für eine a priori so gesetzte Nachträglichkeit der Formredaktion anzusetzen, dürfte angesichts solcher Komplexität methodisch vielleicht doch nicht die letzte, a priori Weisheit sein.

<sup>402</sup>„Dafür“ erstreckt sich diese affinale Parallelität nicht bis zur Sext, was übrigens nicht die Schlußfolgerung erzwingt, daß *h* in AR immer nur als *Durchgangston* auftrete — was wirklich *Durchgangstöne*, *Ziertöne* o. ä. im Choral sind, wird man (erst) von den zeitgenössischen Sängern erfahren können, wenn die und der Fragende im Jenseits noch an solchen Fragen interessiert sein sollten.

übertragen werden. Man kann partieweise um einen Ton verschieben.

Wenn man, wie gezeigt, aus der Melodie von Greg keinen Grund dafür finden kann, warum wer auch immer, aus der — angeblichen — Vorgabe Greg die Form von AR, vor allem die tonartliche Klassifikation hätte machen können, wer einen solchen Einfall gefunden haben könnte, wenn er nicht die These von Pfisterer absolut setzt, kann man auch einmal andersherum fragen: Könnte Greg von AR abgeleitet werden, einschließlich bzw. vor allem der anderen Tonalität? Daß dies nicht nur *als möglich*, sondern auch als *wahrscheinlich gelten* kann, dürfte kaum Widerspruch finden: Nimmt man an, daß die 1. Tonart, *finalis D*, ursprünglich war, hier ein *Fis* im Anfangsteil, z. B. in der Schlußwendung *DEFisGFis DEFis* von AR, auftrat, dann wäre eine Entscheidung für die *finalis G* sinnvoll, ebenso wie eine für die Binnenkadenzen mit *a* als Entsprechung für *DEF*. Dann wäre auch verständlich, daß die doch etwas langweilige Eröffnung der Melodie in AR durch die typische Anfangswendung ästhetisch und tonal sinnvoll (um)gestaltet worden sein könnte, diese Wendung in der Form der genannten musikalischen „Assonanz“ nochmals und dezidiert zusätzlich hinzugestaltet wurde. Man kann in einer solchen bewußten Umformung bzw. im Sinne der Redaktoren wohl nur einer tonalen (dabei auch ästhetischen) „Präzisierung“ auch einen Grund für die Einfügung der *finalis G* im letzten Abschnitt auf *magni consilii* sehen. Damit wenigstens kann man vernünftig begründen, warum Greg gegenüber AR eine deutliche gestaltmäßige Bereicherung darstellt, wogegen man „umgekehrt“ von völlig unverständlichem Verderben des Sinnes der Melodie sprechen müßte, den römischen — angeblichen — Umarbeitern von Greg zu AR also hochgradig mangelhafte Musikalität, musikalische Gestaltungsfähigkeit anzudichten gezwungen ist.

Nun bemerkt Pfisterer auch noch, daß der Schluß der Antiphon, der in AR klar nicht parallel zu dem in Greg ist, eine einzige Besonderheit aufweist, nämlich den Anfang einer Formel nicht mit Tonika, sondern mit Subton. Ein einziger Ton also unterscheidet die Schlußformel in AR von anderen Schlußformeln der gleichen Gattung und Tonart in AR: ... *D CFEFG FED* gegenüber der üblichen Formel: ... *D DFEFG FED*.

Aus diesem Unterschied derart tiefe Folgerungen zu ziehen und als fast schon bewiesen auszugeben, erscheint nicht gerade leicht zu akzeptieren, ein einziger Ton könnte auch Ergebnis eines zur Überlieferung gewordenen Schreibfehlers sein, oder auch als Variante zu einem auch in anderen Antiphonen auftretenden Kontext dieser Schlußbildung — ihre Einmaligkeit in diesem einzigen Ton als Argument für eine ursprünglich tiefere Lage eines großen Melodieteils zu nutzen, erscheint nicht gerade sehr überzeugend. Man kann hier einmal die Fassungen des Schlusses in AR im Int. *Puer natus* und im Int. *Inclina Domine* betrachten, der in Greg übrigens im 1. Ton steht und auch von Aurelian in seinen nach Pfisterers maßgeblicher und kundiger Meinung so *mysteriösen* Aussagen zum ersten Ton gezählt wird. Diese Antiphon beginnt in Greg übrigens auch mit dem üblichen Quintsprungmotiv, was AR ebenfalls nicht aufnimmt, weil AR mit Rezitation auf der Quint anfängt — wie gesagt, ein so häufig auftretender Unterschied, daß man ihn, z. B. als möglichen Hinweis auf schon intuitive, sekundäre Tonalisierung in Greg ernstnehmen muß. Auch hier stellt sich damit die Frage, warum AR nicht durchweg die Quintsprünge von

Greg übernimmt, wenn AR schon direkt von Greg abstammen soll. Daß Schlußbildungen mit Erreichen des Subtons *C* nicht unüblich sind, kann die Übereinanderstellung der Schlüsse der beiden genannten Introitus zeigen:

The image shows two musical staves, both labeled 'AR'. The top staff contains a melisma 'an- ge- lus' with a final cadence. The bottom staff contains a melisma 'cla-ma- vi to- ta di- e' with a final cadence. Both staves use square neumes on a four-line staff.

Daß der Schluß des Int. *Puer natus* essentiell anders sei — wie gesagt, wegen eines einzigen Tons —, als andere Schlüsse dieses Typs, erscheint als nicht gerade naheliegende Interpretation; es könnte doch möglich sein, daß der Notator oder Autor dieser Fassung die Formel angepaßt hat an das, wie gezeigt nicht ungewöhnliche Auftreten des Subtons der Tonika in der vorangehenden Neume, oder auch daß eine Kontamination der zitierten parallelen Formel vorliegt; auf einen einzigen Ton tiefsinnige Folgerungen zu stützen, erscheint somit als nicht gerade überzeugende Deutung. Betrachtet man z. B. den Schluß des Int. *Puer natus* in AR, so findet man, daß man eine der für AR so charakteristischen Wiederholungs- oder „Dreh“-Figuren vor sich hat: *FED FEDC DFED C*, d. h. das individuelle *C* auf *angelus* ist geradezu notwendige Folge der Gestalt des vorangehenden Melismas; auch wenn ein Forscher wie Pfisterer solche gestaltnmäßig klaren, ästhetisch erklärbaren Sachverhalte, vielleicht aus Prinzip, nicht zur Kenntnis nimmt, bedeutet dies doch nicht, daß sie nicht existieren können. Daß also AR von vornherein unfähig sein müsse, auch Formeln in Anschlußsituationen individuell anzupassen<sup>403</sup>. Andererseits wird niemand sagen können, daß gerade die angesprochene Gestaltbildung des Schlusses in AR irgendetwas mit der Schlußbildung von Greg zu tun haben könnte.

Denn gerade die Wendungen für die Abschlußkadenzen sind in beiden Fassungen so unterschiedlich, daß nicht begreifbar wäre, woher eine Fassung einen einzigen Ton von der anderen hätte übernehmen können, woher also die Idee hätte kommen können, sich auf die jeweils andere Formel zu beziehen, denn er kann sich nicht darauf beziehen — daß eine tonal verändernde Fassung zwangsläufig ihre Schlußformel wählen muß, dürfte klar sein; so wählt Greg auch seinen typischen Anfang. Auch hier fällt es nicht so leicht, der so einfachen „Beweis“-führung von Pfisterer zu folgen; man kann bei näherem Hinsehen auf Merkmale der gesamten Melodie und Beachtung der Literatur mit vergleichbarer *Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit* auf genau entgegengesetzte Interpretationen geführt werden.

<sup>403</sup>Um die nur auf einen einzigen Aspekt konzentrierte Denkweise von Pfisterer methodisch zu rechtfertigen müßte man also nachweisen, daß Formeln in AR unfähig sind, an Kontexte angeglichen zu werden bzw. auf Kontexte durch Anpassung zu reagieren — was allerdings von modernen Deutern die Kenntnisnahme solcher Kontexte erwartet.

Man kann noch weiter suchen, ob es vielleicht eine Entsprechung zwischen der für den ersten Ton in AR gebräuchlichen Schlußformel und einer Formel in Greg für den gleichen Ton gibt; bei ausreichender Feinsinnigkeit, wie sie für Pfisterers Vorgehen so charakteristisch ist, wird man Beispiele finden können, wie z. B. im Falle des Int. *Misereris omnium*:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line staff. The AR staff has a higher pitch level than the Greg staff. Below the Greg staff, the lyrics 'De- us no- ster' are written, with hyphens indicating syllable placement. The Greg staff uses diamond-shaped neumes, while the AR staff uses square neumes.

So ganz leicht fällt die Annahme nicht, daß diese beiden Formeln parallel seien, aber das muß man vielleicht nicht so eng sehen; jedenfalls wird man nicht annehmen können, daß Greg im Int. *Puer natus* aus irgendwelchen Gründen diese Formel ersetzt haben könnte, um einen Ton tiefer zu schließen; der Schluß in Greg ist für die gewählte Tonart nicht obligatorisch, wohl aber typisch.

Es erscheint also nicht ausgeschlossen, daß aus den angedeuteten Gründen in Greg nicht irgendeine nicht nachweisbare tiefe Schlußkadenz vorliegt, sondern eine Transposition eines Teils der Melodie um einen Ganzton nach oben, was nach Jacobsthals Ermittlungen nicht gerade auffällig wäre<sup>404</sup>.

<sup>404</sup>Es ist schon erhellend, die Ausführungen von Th. Karp, z. B. über *the Gregorian and Roman transmission of Beatus servus*, in *Aspects of orality and formularity in Gregorian Chant*, S. 396 ff., zu lesen, die so exemplarisch völliges Fehlen einer Kenntnis des Jacobsthalschen Werkes zu erkennen geben, daß man sich nicht mehr wundern muß, auf welchem Niveau die Diskussion geführt wird — peinlich wird die Angelegenheit dadurch, daß Karp das Werk von Jacobsthal in seiner Bibliographie auch noch angeführt hat. Daß die Zeit der Rationalisierung nicht identisch sein muß mit der der ersten Niederschrift und der der ersten Konzeption der Tonarten scheint Karp auch nicht ganz bewußt zu sein; daß z. B. AR mit seiner Niederschrift wohl sofort und erst in rationaler Linienschrift natürlich in ganz anderer Weise „verschriftlicht“ wurde, als dies für Greg der Fall war, müßte eigentlich klar sein.

Daß AR allerdings nicht immer so klar mit den beiden Tetrachorden umgeht, ist ebenso klar, wie der Umstand, daß Chromatik im Sinne von Jacobsthal zur Zeit der adiastematischen Schriften nicht sofort bewußt werden mußte. So wird man die Parallele zur gattungsüberschreitenden Initialwendung des 1. Tons mit dem Kern *Daba* in Greg in AR, nämlich *D aba* nicht notwendig als Beweis dafür ansehen können, daß AR hier tatsächlich den für Greg wesentlichen Halbton *ab* bewußt und verbindlich für die Praxis durch den Ganzton *ah* „ersetzt“ habe (die Anführungszeichen sollen dazu dienen, die im Wort *ersetzt* implizit enthaltene Deutung einer — angeblichen — Abstammung von AR aus Greg als unbewiesen kundzugeben).

Man sollte auch beachten, daß noch zur Zeit von Johannes Cotto Chromatik in der Ausführung

Man muß allderings beachten, daß die entsprechende tonale Zuordnung in Greg in einer Zeit geschehen sein kann, dürfte, in der rational skalares Denken noch nicht geläufig war. Damit aber erhält das Beispiel eine gewisse Bedeutung auch für die Frage, ob und wie weit schon die intuitive Epoche der Tonartzuordnung von Faktoren bestimmt gewesen sein könnte, die man in rationale Metaterminologie in der angesprochenen Weise formulieren kann. Ganz ausgeschlossen ist es nicht, daß gewisse intuitive Gefühle, wie auch immer zu bestimmen, von intervallischen Relationen zu Haupttönen bestanden haben, die entsprechende tonartige Klassifikationen beeinflußt haben könnten — Aurelian wie noch der ersten Schicht der *Alia Musica*, wie auch noch Regino, stand die rationale Ausdrucksweise nicht zur Verfügung, was natürlich nichts darüber aussagt, wie das zugrunde liegende Tonsystem, vielleicht schon eine Art Vorahnung des dann in der *finalis*-Lehre rationalisierten Denkens in irgendeiner Weise wirksam war — das muß andererseits nicht so gewesen sein, eine wesentlich spekulative Entstehung des „symmetrischen“ Tetrachords als Kanon der Schlußtöne ist nicht mit ausreichender Sicherheit auszuschließen!

Somit kann man mit mindestens dem gleichen Recht bei dem angeführten Beispiel des Int. *Puer natus* die These begründen, daß die tonartige Zuordnung in Greg nicht ursprünglich ist, daß dagegen AR, mit der Möglichkeit späterer Veränderungen, insbesondere in der Zeit der Niederschrift, die ursprüngliche Tonart wiedergibt, daß, was Pfisterers These so vehement abzustreiten bemüht sein muß, die tonartige Einordnung, die Oktroyierung des Oktoechosystems in der „intuitiven“ Zeit bereits zu Veränderungen an Melodien geführt haben kann; und daß das nur in Greg geschehen sein muß, möge bestreiten, wer die Sachlage nicht beachtet.

Man könnte z. B. die Frage stellen, was den Int. *Puer natus* von dem Int. *Oculi mei* grundsätzlich unterscheidet<sup>405</sup>; dieser steht in beiden Fassungen im 7. Ton; kennt allerdings nur in Greg den Anfang mit Quintsprung, ist da also dem Int. *Puer natus* vergleichbar. Klar wird damit, daß man nicht etwa alle mit Quintsprung in Greg beginnenden Introitus etwa als aus dem 1. Ton transponiert ansehen muß oder kann. Der Quintsprung zu Anfang von Int. des 7. Tons ist als genuin zu betrachten, auch wenn AR dieses nicht ganz unauffällige Merkmal nicht kennt. Daß für AR Quintsprünge grundsätzlich nicht

---

bestanden haben muß, also ziemlich lange Zeit nach der Rationalisierung; auch dies sollte man berücksichtigen, bevor man über entsprechende Sachverhalte nicht gerade kundig schreibt; daß Pfisterer, *ib.*, S. 149, Anm. 420, auch noch die Ant. *Urbs fortitudinis* anführt, ohne auch nur eine Ahnung davon zu haben, was dieses Stück für Jacobsthals Theorieentwicklung bedeutet hat, dürfte Finschers Urteil über jüngere deutsche Musikwissenschaft nicht gerade als Fehlansage erscheinen lassen; daß dies auch für Karp gilt, kann damit noch hinzugefügt werden. Aber immerhin, so kann man doch *olle Kamellen* als neueste Erkenntnisse darstellen — man stelle sich vor, daß so etwas in einem Fach wie Mathematik passieren würde.

Daß es auch rein notatorische Seltsamkeiten gibt, kann die Schlüsselung des Int. *Tibi dixit* in AR zeigen (die Fassungen sind parallel). Man kann daraus schließen, daß, in welchem Umfang auch immer, die Notation in AR nach dem inneren Gehör erfolgt sein dürfte.

<sup>405</sup>Deutlich ist z. B. die Parallelität beider Fassungen in der Schlußwendung:

möglich gewesen seien, trifft nicht zu, wie man etwa im Int. *Exclamaverunt* gleich zweimal deutlich erkennen kann, für eine typische *Alleluia* Formel. Der Anfang mit Quintsprung dagegen erscheint in AR bei Melodien von Int. der *finalis G* nur einmal, aber ausgeziert, ausgerechnet im Int. *Laetabitur justus*, wo Greg weder ausgeziert noch sprunghaft eine Quint durchmißt, denn die Melodie ist da plagal definiert.

Auch im ersten Ton weist Greg wesentlich häufiger den markanten Quintsprung auf, wogegen AR ihn seltener, z. B. im Int. *Rorate caeli*, in den Int. *Gaudeamus* und im Int. *Suscepimus* kennt. Hat also AR die entsprechende Vorgabe in Greg einfach bis auf drei Fälle nivelliert; nur warum tut diese Fassung das dann nicht konsequent. Oder hat Greg eine nicht häufige, aber markante Wendung ausgeweitet, um diese Auffälligkeit zu nutzen, also aus ästhetischen oder auch tonalen Gründen? und hat etwa Greg, vielleicht in Erinnerung an Fälle wie den Int. *Puer natus* das Motiv — und warum sollte man eine solche Bildung nicht so nennen — dann auch auf den 7. Modus ausgeweitet?

Bemerkenswert ist, daß AR die typische Anfangswendung, den Quintsprung nebst anschließender Weiterführung zum *h/b*<sup>406</sup> ausschließlich auf auftaktigen Anfangswörtern kennt, also wie *rorate*. Demgegenüber verwendet Greg diesen Anfang, sogar ziemlich dezidiert, auch auf volltaktigen Anfängen wie z. B. *Da pacem*, oder im Int. *Statuit* oder *Dicit Dominus: Ego cogito*, der in AR eine andere Tonart aufweist, nämlich auf *G* (also „umgekehrt“ gegenüber dem Fall des Int. *Puer natus*), oder Int. *Factus est*. In allen diesen volltaktigen Anfangswörtern kennt AR den Quintsprung als Anfang nicht<sup>407</sup>.

et pau- per sum e- go

Hier ist, einmal, die Parallelität so deutlich, daß man von Varianten sprechen muß.

<sup>406</sup>Der von J. Smits v. Waesberghe sicher viel zu früh datierte Anonymus *De numero Tonorum* und *Commentum super tonos*, kennt die betreffende Formel des 1. Tons als *cum diapente cum tono*, ed. S. v. Waesberghe, S. 30, also nicht *Dab*, sondern *Dah*; vielleicht liegen Einflüsse vor, die auch das Nebeneinander der beiden Tetrachorde perhorreszierten bzw. *b* einfach ausschlossen, wie dies, dann?, für die Zisterzienser, ansatzweise aber sogar für Guido charakteristisch ist.

<sup>407</sup>Es ist nicht uninteressant, daß AR allein den Int. *Dici Dominus sermones* in der gleichen Tonart kennt, wie Greg, von den beiden anderen, ist der Int. *Dicit Dominus Petro* in Greg im 1. Ton, in AR, wie *Dominus dicit sermones* auf *E plag.* Dabei fällt auf, daß die Melodien der beiden in AR unter *E plag.* klassifizierten Melodien nicht etwa identisch sind, nicht einmal, was für eine — angeblich — sekundäre Redaktion eigentlich zu erwarten wäre, die Anfänge gleichgestaltet sind, was die These einer für Ar charakteristischen Vereinheitlichungstendenz etwas differenziert sehen lassen müßte, zumal wenn der Int. *Dicit Dominus: Ego cogito* auch in AR auf *G* verläuft,

Natürlich kennt auch Greg Introitus des 1. Tons ohne den Anfang mit dieser Wendung; die dann allerdings meist nicht, wie ihre Entsprechungen in AR, direkt mit Rezitation auf der *tuba* beginnen, sondern initiale, weniger auffällige, Wendungen aufweisen. Der Int. *Scio cui* weist in beiden Versionen einen Anfang auf der *tuba a* auf; es gibt also alle Möglichkeiten.

Dennoch bleibt angesichts der Beschränkung der Nutzung des Quintsprungmotivs in AR auf auftaktige Wörter keine Möglichkeit, die Möglichkeit auszuschließen, daß Greg hier sekundär differenziert, die Wendung nämlich auch auf volltaktige Anfänge überträgt. Eine solche gestaltnmäßig wirkungsvollere Form als Entwicklung zu verstehen, ist kaum weniger plausibel als den „umgekehrten“ Weg einer, dann aber nur partiellen, Nivellierung durch eine — angeblich — von Greg abgeleitete Fassung AR als Modell vorzustellen. Eine Lösung erscheint kaum sinnvoll, so daß die Konstatierung des Unterschieds und seine Verbindung mit anderen entsprechenden Beobachtungen wenigstens zunächst die methodisch adäquate Feststellung sein dürfte.

Bemerkenswert ist auch der Unterschied des Int. *Dicit Dominus: Ego cogito*, weil dieser in Greg nicht nur den „inexistenten“ Ton *B* kennt, sondern auch zwischen *b* und *h* wechselt. In Greg erscheint die Antiphon wegen ihrer tiefen Lage als plagaler III. Ton, also aus 6. in der durchnummerierten Version. Der Tiefstton erscheint in musikalischer „Assonanz“, *Dicit Dominus* zu *cogitationes*, also musikalisch identisch. Sonst findet sich als Tiefstton nur der Ton *C*.

AR kennt diese Tieflage ebensowenig wie die musikalische „Assonanz“, sozusagen außerdem wird die Melodie als *G plag.* eingeordnet. Daß die Melodien nicht völlig verschieden sind, ergibt sich u. a. aus der Gleichheit der rezitativischen Periode, *et reducam captivitatem ...*, die jedoch in AR in „bewegtem Rezitativ“ auf *hc* erfolgt, in Greg auf der Tonika *F*. Die Unterschiede der Melodien sind so groß, daß ein Vergleich wenig sinnvoll erscheint. Warum jedoch AR als — angebliche — Umarbeitung von Greg auf die so prononcierte musikalische „Assonanz“ hätte verzichten sollen, bleibt unerklärbar.

Eine differenzierte Zuordnung zu *G* oder *F* wäre verständlich, wenn *F* stets mit *b*, *G* stets mit *h* erscheint — dies liegt nicht nur nahe, sondern ergibt sich aus den Hexachorden (deren Gültigkeit für das hier betrachtete Problem natürlich nicht gegeben ist!). Der Anfang von AR erscheint exemplarisch fad, weil die Rezitation auf *a* mit *Dominus* in einer der üblichen „Dreh“figurationen ausgestaltet wird, daß für einen ästhetisch an charakteristischer Individualität orientierten Komponisten eine Umarbeitung hier geradezu zwangsläufig erscheinen konnte. Dabei fällt auf, daß hinsichtlich des Abstands beider Fassungen zu Anfang AR den Ambitus *a c* umfaßt, Greg genau eine Quint tiefer erscheint, *C(B)D F*; *G* ist beiden gemeinsam, einmal als „Ausweichung“ nach oben, in Greg, einmal als Tiefstton, in AR. Dieser Umstand läßt fragen, ob vielleicht hier wenigstens partiell eine, eventuell Chromatik ausmerzende Transposition vorliegen könnte. Spätestens mit *pacis* ist dann aber eine vergleichbare Lage erreicht, die aber nicht durchgehend bleibt.

d. h. die tonale Differenz zu Greg führt nicht dazu, daß in AR alle Int. *Dicit Dominus* tonal „vereinheitlicht“ worden wären. Auch hier scheint die Wirklichkeit nicht ganz so einfach zu sein.

Man kann die Melodien weiter vergleichen, ob eine Lösung überhaupt der Frage nach wenigstens gewissen parallelen Zügen möglich ist, sei hier nicht weiter erörtert.

Angesicht der Unterschiedlichkeit der Melodien — besonders auffällig ist hier die Nutzung „rollierender“ Floskeln zu Anfang, geradezu als „übermäßiges“ „bewegtes“ Rezitativ; das Erreichen des Tieftons (dieses Abschnitts) *G* erscheint nicht als tonal gewolltes Ereignis, sondern als Folge eben der Floskeln. Daß Greg derartige Floskeln stilistisch nicht bevorzugt, dürfte bekannt sein, damit ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß ein redigierender „Franke“ genau auf solche Floskeln verzichtet hat, vielleicht in der Einschätzung, daß hier eben nur ausführungsmäßige Ornamente vorliegen — jedenfalls wären notwendige Differenzierungen im Sinne solcher Fragen methodisch nicht ganz sinnlos:

AR

Greg

Di-cit Do- mi- nus: E- go co- gi- to

AR

Greg

co-gi- ta- ti- o- nes pa- cis

zwingt zur Frage nach dem möglichen Grad der Unterschiedenheit in Relation zu einer notwendig anzusetzenden gemeinsamen „Urfassung“ — denn daß beide Fassungen im Allgemeinen miteinander verwandt sind, ist nicht zu bestreiten; auf das Problem des tiefen *B*, das „eigentlich“ nicht im Tonsystem vorhanden ist, wurde bereits eingegangen (s. i. Index). Betrachtet man Greg, wird deutlich, wie sorgfältig der Melodieverlauf zwischen den Abschnitten disponiert ist: Die angesprochene auffällige musikalische, und eigentlich dem Satzbau nicht direkt entsprechende „Assonanz“ — charakteristisch in Greg nur für diesen Int., obwohl der Anfang häufiger auftritt, ein klarer Hinweis auf Individualität der musikalischen Form — verbindet beide Anfangsabschnitte nicht nur als Anfangsgleichheit, sondern deutlich in Bezug auf die jeweils folgende Partie, die im 1. Abschnitt mit minimalen akzentbeachtenden Ausnahmen auf der Tonika rezitiert, wogegen der zweite Abschnitt den raschen Aufstieg zum Höchstton einleitet: Die Ausgangssituation ist identisch, wodurch zwangsläufig die Weiterführung vergleichbar wird, die motivische Identität zu Anfang dient dem Erleben des tonräumlichen Unterschieds — und wer will, kann natürlich ein „Aufleuchten“ auf *pacis* konstruieren, muß sich nur damit befassen, daß dann auch *afflictionis*, *invocabitis* und zum Schluß *cunctis* ebenfalls *herausleuchten* müßte, allerdings

von höherem Niveau aus. Man kann also zunächst wohl am besten bei der Bewertung der rein musikalischen Gestalt bleiben.

Und hier ist der Gegensatz zu AR so auffällig, daß die Idee einer Entstehung oder redaktionellen Ableitung von AR aus Greg musikästhetisch ein nicht leicht verständliches Maß an Ignoranz von den — angeblich — Greg rezipierenden und redigierenden römischen *cantores* verlangen würde. Denn AR verharrt durchgehend auf einer Auszierung des Rezitierens im Rahmen *a c*; die ornamentalen Figuren sind so einfach und wenig charakteristisch, daß man sich jedoch ein ästhetisches Ungenügen vorstellen kann, das zu Greg geführt haben könnte; die These einer — angeblichen — Entstellung von Greg zu AR erscheint so zumindest erheblich erklärungsbedürftig. Wollte man dagegen die Reihenfolge „umkehren“, wenigstens in dem leichter verständlichen Sinne, daß beide Fassungen auf eine Urfassung „reagieren“, dann ergäbe sich die Zwangsläufigkeit der Frage danach, wie weit eine Redaktion bei Übernahme eigentlich gehen könnte. Wie groß kann man den Grad bewußter Abweichung von einer Urfassung annehmen — denn daß hier nicht einfach die These der *oral tradition* Variabilität nicht anwendbar ist, dürfte klar sein, oder man verzichtet gänzlich auf eine sinnvolle Voraussetzung über ein Bewußtsein musikalischer Form, d. h. daß jede faßbare Melodie jede andere „darstellen“ können müßte. sozusagen in stetiger Verformung bzw. Homotopie<sup>408</sup>. Die Unterschiede zwischen den Melodien des

---

<sup>408</sup>Nur haben die Vertreter dieser These bisher noch nicht den Rahmen rational abgesteckt bzw. die Kriterien angegeben, in den solche Homotopien von Melodiekonturen noch einer Melodieidee, wenn man dies so nennen darf, ihre Eigenheit verleihen könnte: Der Hinweis auf kleine — und für die Beurteilung des Grades an „Kleinheit“ hat Hughes, natürlich nicht etwa der musikwissenschaftliche Mediävist gleichen Namens aus Kanada, ja einige Hinweise gegeben, die aber nicht aufgenommen worden sind — Varianten ist bisher das Einzige und daher im Sinne dieses Vorurteils ziemlich Unzulängliche, was an Erklärungen der Natur dieser *oral tradition*-Vagheit im speziellen Fall des Chorals gegeben werden konnte. Und da erscheinen dann auch gerne Varianten, die man, allerdings rational und exakt, wenn auch nicht vag, auf Emendierungen von Chromatik zurückführen kann, wie dies H. Möller so exemplarisch in seiner Dissertation vorgeführt hat.

So wunderbar auch die Vagheit als Prinzip und Grundlage entsprechenden Deutens und Andeutens sein mag, einfachere Gemüter, die die Überlieferungsfestigkeit zur Kenntnis nehmen — in der Tat, nicht ganz ohne Erstaunen — erscheint es daher, rational die Fähigkeit der zeitgenössischen *cantores* vorauszusetzen, musikalische Gestalten wie ein heutiger Musiker bilden und erinnern zu können, von Musikwissenschaftlern, nach Guido, vielleicht abgesehen, deren Erlebnishorizont solche Fähigkeit vielleicht ausschließen mag: Wenn selbst die Zeugnisse der mittelalterlichen arabischen Literatur zur Selbsteinschätzung der musikalischen Werke durch die Komponisten, und die Bewertung durch Käufer jeweils einer bestimmten, möglichst noch neuen Melodie, zur empörten Verärgerung über Entstellungen, die ein anderer damit angestellt hat, zum Wert einer neu erfundenen und einem lebenden Tonträger — aber natürlich: Auch einer lebenden Tonträgerin, die auch Verf. wesentlich mehr schätzen würde — eingeübten spezifischen, trivialerweise als individuell verstandenen Melodie unter der Behauptung ignoriert werden, daß

Int. *Dicit Dominus: Ego cogito* in AR und Greg kann man eigentlich nur als Unabhängigkeit qualifizieren, was dann auch Neukomposition erwarten lassen muß; daß dabei der Melodie von Greg eine grundsätzlich andere Art der Formfaktoren, z. B. hinsichtlich Ausdehnung der kompositorischen Konzeption dezidiert über mehrere Teile bzw. die gesamte Melodie, eigen ist, dürfte auch musikästhetisch unbegabten Betrachtern klar sein: Die motivischen und tonräumlichen Relationen sind auch ohne Musikverständnis verstehbar.

Natürlich müßte man sich damit auch ästhetischen Fragen stellen, z. B. im zitierten Ausschnitt der Frage, warum der Komponist musikalisch den Text so gliedert: *Dicit Dominus: Ego cogito — cogitationes pacis*, denn es fällt doch auf, daß er damit die Inzision des Doppelpunkts weniger beachtet als die „Trennung“ zwischen Verb und Objekt, wozu noch kommt, daß es sich um einen sog. inneren Akkusativ handelt<sup>409</sup>.

Natürlich lassen sich immer irgendwelche semantischen Gründe finden, warum *Gott spricht: Ich denke* und *Gedanken des Friedens* deutlicher getrennt werden „müßten“, man könnte aber auch argumentieren, daß die durch die musikalische „Assonanz“ geschaffene Vergleichbarkeit beider betroffener Abschnitte hinsichtlich des Fortgangs eine entsprechende musikalische Dynamik erzeugt: Das erste Auftreten des Initialen Motivs führt nur bis zur Tonika, das zweite dagegen führt fühlbar — eben durch die Bezugsmöglichkeit auf das auffällige, tiefliegende Anfangsmotiv — schnell zum Höchstton, die Rezitation auf der Tonika wird sozusagen noch angedeutet, aber sehr schnell verlassen, eben zugunsten des schnellen Aufstiegs: Der bewegungsmäßig dynamischere zweite Abschnitt ist

---

so etwas der *oral tradition*-Vagheit wegen gar nicht sein könne — bleibt dem einfältigen Gemüt nur weiteres Staunen und Verwundern, allerdings nicht über die Quellen.

Andererseits ist natürlich einzuräumen, daß die Voraussetzung, die überlieferten Melodiegestalten seien eigentlich gar keine Melodiegestalten, sondern nur zufällig einmal zu konkreten Gestalten geronnene Ideen — auch wenn die Anwendung dieses Platonischen Begriffs in Hinblick auf die angewandten „Methoden“ dieser Methode etwas zu anspruchsvoll sein sollte —, die nur ein Universum von ganz anderen Melodieideen individuell zeitlich repräsentieren, vor jeder konkreten Untersuchung behüten kann: Die konkreten *neumae, syllabae et partes* einer Melodie in der Vorstellung Guidos sind ja gar keine konkreten Melodieelemente, die man deshalb auch nicht untersuchen kann, geschweige denn ästhetisch beurteilen darf — da darf dann freihändig behauptet werden, daß nur „unsere“ (?) *Philologenweisheit* Unterschiede da sähe, wo die damalige Zeit gar keine gesehen hätte, und was dergleichen Weisheiten sind.

Vergleichbare Wege zur Vermeidung einer Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Objekt, der Musik selbst, lassen sich in der Liebe zu semantischen und „mathematischen“ Darlegungen an dazu ungeeigneter Musik finden; Anbindungen an Rhetorik sind da auch recht beliebte Möglichkeiten, z. B. wenn Tinctoris das Wort *varietas* gebraucht, was läßt sich dazu nicht alles „Externe“ sagen, daß seine Kontrapunktlehre nur durch die verwandte Sprache mit der antiken Rhetorik „zu tun“ hat, daß sie eine autonome Theorie darstellt, kann dann ganz unbeachtet bleiben. Soll Musikwissenschaft die Schaffung von Strategien zu Vermeidung der Auseinandersetzung mit ihrem eigentlichen Objekt sein? vgl. dazu G. Keller, *HKA* Bd. 5, 2, S. 104, 08.

<sup>409</sup>Typische Bildungen wie *carmen canere, collectionem colligere, bellum bellare* etc.

auch kürzer; man wird eine solche Erklärung der Anlage bzw. Bildung der beiden Abschnitte nicht einfach als musikästhetische Spinnerei abwerten können; die Verwendung solcher Kategorien erscheinen gerade zur Deutung der Form im Gregorianischen Choral sinnvoll (die neue Methode der Deutung von Musik durch Abzählen irgendwelcher Faktoren scheint den Choral noch nicht erreicht zu haben, obwohl auch da eine Möglichkeit läge, totales musikalisches Nichtverstehenkönnen unter anachronistischen Mechanismen grandios zu verbergen).

Daß Greg in diesem Beispiel eine ganz andere Art von kompositorischer Gesamtplanung aufweist, ist nicht zu bestreiten — und warum sollte dies nicht Ergebnis einer fränkischen Reaktion auf eine AR näherstehende, unbefriedigende Fassung gewesen sein? Mit der Formulierung dieser Frage soll übrigens nicht behauptet werden, daß die historische Entwicklung so verlaufen sein müsse. Daß die Verschiedenheit der Tonartklassifikation in AR und Greg sich, wenigstens rekonstruierbar, nicht auf Chromatik zurückführen läßt, erscheint sicher.

Angesprochen werden soll damit vor allem der Umstand, daß bei einer Betrachtung und Bewertung der Relation beider Fassungen zueinander, notwendig auch die wenig oder nicht vergleichbaren Melodien zu beachten sind, was aber wieder die Frage stellen läßt, ob bei einer Neukomposition vielleicht doch Merkmale, in welcher Art und Umfang auch immer, übernommen worden sind: Im genannten Beispiel fällt z. B. auf, daß AR fast durchgehend auf *a* kadenziert, also dem Oberton der Tonika von AR, auch Greg schließt im ersten Teil alle Abschnitte mit der Tonika *F*, die melodischen Aufwendigkeiten führen also nicht zu einer Veränderung der Kadenzttöne. Im 2. Teil kennt Greg gewisse Abwechslung der Kadenzttöne, *G* und *C*, wogegen AR nur auf *vestram* nicht auf *a*, sondern auf der Tonika, also eine Quinte über dem entsprechenden Schlußton von Greg schließt. Das mag natürlich Zufall sein, könnte aber auch ein Hinweis auf doch gegebene Abhängigkeit von einer gemeinsamen Vorgabe sein. Auch hier müßte man bedenken, ob etwa gelegentlich beide Fassungen sich sehr weit von einer solchen Vorgabe entfernt haben könnten; natürlich ist die Möglichkeit der Neukomposition in einer der Fassungen auch nicht auszuschließen, nachzuweisen, welche Fassung diese Neukomposition sein müsse, wird man nur leisten können, wenn man auf einem sicheren Vorurteil basiert: Die einfache Behauptung, die fränkischen *magistri cantus* wären zu unfähig gewesen, eine Melodie ganz neu zu komponieren, übersieht übrigens Hinweise von Helisachar — natürlich, nur zum Antiphonar, daß das in der Messe ausgeschlossen gewesen sein sollte, wäre aber noch zu beweisen. Die Melodien des angesprochenen Int. *Dicit Dominus: Ego* verwenden in beiden Varianten bzw. hier in beiden Melodien formelhafte und typische Wendungen; die Melodie von AR ist mit ihrer durchgehenden Ornamentierung der Quart *G – c*, von längeren rezitativischen Partien abgesehen, ästhetisch bei weitem weniger auffällig als die in Greg, die zumal zu Anfang in dem angesprochenen Ambitus einer Non wesentlich weniger langweilig abläuft. Der Umfang des Textes stellt den Komponisten tatsächlich vor nicht ganz einfache Aufgaben, was auch den von Greg zu einer längeren rezitativischen Partie zwingt (an gleicher Stelle wie auch den von AR); sonst aber ist die Beweglichkeit von Greg wesentlich höher, die Chromatik wird ausgenutzt — vielleicht der wesentliche Grund dafür,

daß die Melodie trotz der markanten Initialwendung mit *B* nicht transponiert erscheint — in aufeinanderfolgenden Abschnitten, und noch der letzte Abschnitt ist auffällig durch eine Akzentbeachtung, die die Sext durchschreitet. Wie bereits angesprochen, entsprechen sich die jeweiligen Schlußformeln typgemäß (s. i. Index): Hier sind die Melodien also gleich! Im folgenden Beispiel findet sich in Greg diese Schlußformel ebenfalls, und zwar als Binnenschluß, *ore tuo* und zum Schluß, *meum* — AR hat nur zum Vollschluß eine Version eben dieser Formel (s. o., 374 auf Seite 813)

Im Fall des Int. *Dicit Dominus: Sermones* liegt ein anderer Fall vor: Die Melodien sind an vielen Stellen so verwandt, daß sich die Frage stellen kann und muß, warum AR als *finalis* einen Ton höher als Greg wählt, AR nimmt *E plag.*, Greg den 1. Ton<sup>410</sup>: Eine Melodie, die Greg auf *D* legt, kann mit regelmäßiger skalischer Struktur unmöglich mit einer auf *E* verwechselt werden, es sei denn die Melodie weise die betreffende Chromatik auf, also entweder *D E/Es F ...* oder *E F/Fis G ...*; was skalische Verschiebungen der Halbtonstruktur einer Melodie antun, kann man in ausführlicher Darstellung vom Autor der *Musica Enchiridis* und dem der *Scholica Enchiridis* erfahren — auch intuitiv, „vorrational“ kann man eine derartige Verwechslung aber ausschließen: Der Halbton über der *finalis E* hat keine Entsprechung über der *finalis D*, das mußte jeder Sänger abstrahieren können.

Insofern wäre zu fragen, ob die Differenz der tonalen Klassifizierung in AR und Greg auf, in den einzelnen Fassungen nicht mehr faßbare Chromatik zurückgehen könnte — daß ursprüngliche Chromatik schon vor der rationalen Bewältigung dieses Problems durch die Theorie beseitigt worden sein kann, ist denkbar. Ob man allerdings mit diesem Konzept den, skalisch strukturell gravierenden Unterschied der tonalen Bestimmung zwischen AR und Greg wirklich erklären kann, läßt sich nur durch Vergleich der Fassungen bestimmen.

Bemerkenswert ist hier der Anfang in Greg, der so eindeutig *D-authent.* darstellt, daß von einem — angeblich — rezipierenden römischen *cantor* eigentlich keine diesbezügliche Verwechslung gemacht worden sein kann, wie sollte man sich ein solches Mißverstehen vorstellen<sup>411</sup>? Damit aber wird die Möglichkeit denkbar, daß eben doch Greg als rezipierende musikalische Kultur dezidiert die Tonart festlegen wollte, gegen jeden möglichen Zweifel, daß also gegen die Vermutung, Greg sei Redaktion einer AR näher als Greg stehenden Urfassung auch hieraus kein Einwand, für die These einer Gregorianischen Redaktion einer mit AR gemeinsamen Vorgabe sogar eine Unterstützung gewonnen werden könnte — es geht um die Möglichkeit von Hypothesen, nicht mehr, aber auch nicht weniger als um

<sup>410</sup>Weil die Melodie in AR nur zu Anfang in der typischen initialen Wendung *Dab ...* die kl. Sext über der Tonika erreicht, wäre vom Ambitus her eine Zurodnung zur plagalen Tonart denkbar; der Umfang nach unten ist aber auch nur auf den Subton der Tonika beschränkt. Hierin liegt also kein Problem.

<sup>411</sup>Daß AR eine typische Schlußwendung anführt, bedeutet natürlich ebensowenig wie die Verwendung der typischen Initialformel in Greg; solche Veränderungen können jederzeit entsprechend der Entscheidung über die Tonalität durchgeführt worden sein.

die Abwehr von a priori Annahmen, wie die Vorstellung einer absoluten Ursprünglichkeit und daher unbedingt genuinen römischen Abstammung von Greg:

AR

Greg

Di-cit Do- mi- nus

AR

Greg

ser-mo- nes me- os

AR

Greg

quos de- di in os tu- um non de- fi- ci- ent

AR

Greg

de o- re re tu- o ad- est

AR

Greg

e- nim no- men tu- um

et mu- ne- ra tu- a ac- ce- pta e- runt

su- per al- ta- re me- um

Stellen wie zu Anfang der zweiten Zeile des Zitats, *quos dedi ...*, das „Umkreisen“ bzw. Rezitieren auf *F* zu Ende der 1. Zeile, *sermones ...*, und andere Merkmale lassen eine Parallelisierung der Melodien bzw. ihr Verstehen als Fassungen als nicht nur wahrscheinliche, sondern gerechtfertigte Hypothese erscheinen. Während man Partien wie auf *Dominus* in AR als typische „Verfloskelung“ bewerten könnte, wie man die angesprochene Stelle auf *quos dedi ...* als Ornamentierung in AR erkennt, ist der Lagenunterschied zwischen Greg und AR zu Anfang nicht einfach als Variante zu bewerten: Greg hat durch den markanten typischen Anfang mit der Initialformel des 1. Tons eine ganz andere Ausgangslage geschaffen als AR — daß hier AR mit seinen auch „rollierenden“ Floskeln, z. B. auf *Dominus* von Greg abstammen könnte, das nicht wie AR auf *F*, sondern klar auf *a* rezitiert, ist auszuschließen, wollte man nicht die römischen Sänger solcher Absurdität für fähig halten: Der Verzicht auf die auch in AR nicht unbekannte Anfangswendung durch „Zersingen“ ist auszuschließen. Daß hier nicht Greg einen langweiligen Anfang verändert haben sollte ... müßte erst bewiesen werden (können).

Dagegen kann man die Unterschiede der zweiten Zeile des Zitats als Ornamentierung oder auch nur verschiedene Ausführung des Gleichen sehen, wenigstens zu Anfang ist die Rezitation in beiden Fassungen gleich. Die „Hinzufügung“ der Floskelt auf *meos* in AR, die ihrer Gestalt wegen den Tonraum nach unten erweitert, kann man als Zusatz in oder von AR begreifen wollen, eben weil es sich um typische Floskeln handelt. Die Floskel auf *meos* findet man z. B. im Int. *Miserere* auf *tota die*, oder im anschließend zitierten Int. *Dicit Dominus Petro* auf *morte*; sie ist auch Initialformel der Psalmodie, vgl. auch die Anfänge der Int. *Confessio*, *Miserere* und *In nomine Domini* u. a. Die Formel davor ist so geläufig, daß sie überall eingestreut werden kann, und zwar auf verschiedenen Tonlagen. Dieser Stil der Verwendung solcher Floskeln, freie, d. h. nicht syntaktisch gebundene Einsetzbarkeit, ist jedenfalls nicht so typisch für Greg wie für AR. Daher ist natürlich die Deutung denkbar, daß AR hier eben sekundär verfloskelt hat; andererseits müßte erst

bewiesen werden, daß Greg nicht bewußt auf solche Floskeln verzichtet haben könnte, denn ganz gestaltlos ist sein Rezitativ nicht: Die *strophici*, die Aurelians „Bestätigung“ haben, sind auch nicht trivial.

In der nächsten Zeile ist die Relation zu Anfang klar — bemerken muß man aber, daß Greg erst hier den Subton der Tonika ansetzt, den AR vorher bereits mehrfach gesungen hat: Daß dies nichts mit der Entscheidung für den markanten Anfang zu tun haben könne, wird man nicht leicht behaupten wollen. Bemerkenswert ist auch, daß Greg diesen Ton zur Bildung der Kadenz auf *tuum* nutzt, nämlich zur „Umkreisung“ des Zieltons der Tonika, wogegen AR den Tiefton ohne solchen Bezug erreicht, jedenfalls keine klare Kadenz auf *D* gestaltet. Vielleicht sollte man derartige Unterschiede auch nicht unter dem „Prinzip“ der Vagheit für irrelevant halten, denn Greg kadenziert auf *non deficient* nicht auf der Tonika.

Die folgende Zeile, *de ore* stimmt wieder soweit überein, daß man, bis auf den Schlußton, von einer Variante sprechen kann: AR ornamentiert z. B. *de ore*, aber im gleichen Rahmen — immerhin ist wieder zu beachten, daß Greg mit dem Höchstton den Akzent beachtet, *de ore*, wogegen AR diesen Höchstton *G* zweimal singt, einmal auf dem Akzent, dann als „Überbindung“ — weil die Ökonomie von Extremtönen in Greg typisch ist, muß dieser Unterschied nicht nur reiner Ornamentierung in AR geschuldet sein. Schließlich kann der andere Schlußton in AR die Funktion einer Überleitung haben, d. h. der gemeinte Schlußton könnte *D* sein wie in Greg — solche Art Verschleifung der syntaktischen Grenzen scheint es in AR zu geben, in Greg aber zumindest wesentlich seltener.

Der Abschnitt *enim ... tuum* erscheint wieder deutlich parallel, allerdings kadenziert Greg so deutlich auf der Tonika, daß man hier eine bewußte Veränderung durch Greg vermuten könnte: Die Kadenzformel von Greg hat in AR eine typische Entsprechung, wenn sie hier nicht erscheint, erscheint eine — angebliche — Umformung durch AR nicht als wahrscheinlich.

Charakteristisch im Abschnitt *et ... erunt* ist wieder der tiefe, „tonale“ Anfang von Greg, dieses Merkmal findet man hier schon im Satzteil *et munera* — es geht darum, zunächst am Einzelbeispiel offensichtlich charakteristische Stilmerkmale zu finden: Auch der Schlußabschnitt wird von Greg „tonal“ begonnen, eindeutig auf die abschließende Tonika bezogen. Und es dürfte gerade dieses Merkmal einer besonderen Beachtung der Tonalität sein, die nach dem ebenfalls deutlich parallelen Abschnitt *et ... erunt*, die deutlichen Unterschiede des letzten Abschnitts charakterisieren: Greg gestaltet einen Bogen, der einen ersten Schluß auf *altare* singt: Die letzte *clivis FD* ist *longa*; um dann einen letzten Bogen zur Kadenz zu bilden. AR dagegen ornamentiert zu Anfang deutlich (abgesehen von der angemerkten Verschiedenheit der Anfangslage). mit *altare* aber scheint ein deutlicher Unterschied zu Greg zu bestehen, *per* ist für Greg klar initial aufsteigend, für AR aber geradezu final gestaltet, sodaß der Aufstieg vom Tiefstton auf *altare* ein echtes Initium ist — ab dieser Stelle könnte die verschiedene Tonartklassifikation Grund der Verschiedenheit sein: Die Schlußformel in AR ist eindeutig, die abschließende *clivis FE* beginnt immer einen Ton höher als die vorangehende Neume endet, Bestandteil der

Formel sind beide. Entsprechend ist auch die Schlußwendung in Greg eindeutig. Die Wendung auf *altare* kann als typische Floskel in AR angesehen werden, sie kann in syntaktisch beliebiger Stellung eingefügt werden: Aus der Gestalt des Schlußverses in beiden Fassungen wird man keinen Schluß auf eine eventuelle ursprüngliche Tonalität ziehen können.

Die deutliche Parallelität läßt interessante Strukturen erkennen, so zu Anfang auf *sermones meos*, wo AR offensichtlich den Hauptton, *F*, vor allem zur Bildung einer deutlichen Kadenz aufwendig verziert<sup>412</sup> — beiden Fassungen gemeinsam scheint aber der Bezug zum Hauptton *F* zu sein; ob man daraus schließen soll, daß Greg in seiner Konzentration nur auf diesen Ton, eine quasi Rezitation über wenigen Silben, oder AR mit der Auszierung ältere Züge aufweist, sei den Freunden solcher offensichtlich noch etwas zu frühen Deutungen zur Entscheidung überlassen; was von Interesse sein kann, ist der Umstand, daß die, u. a. von E. Jammers aufgestellte Konzeption einer *Kernmelodie*, d. h. die Voraussetzung einer Unterscheidung zwischen strukturellen Haupttönen einer melodischen Gestalt und deren ornamentaler Ausgestaltung in der Zeit der Entstehung zum Verstehen der Melodien notwendig ist — natürlich ist eine solche Konzeption höchst selten klar durchführbar, und damit brauchbar, denn wer wollte in jedem Einzelfall entscheiden, was Ornament und was *Kernmelodie* jeweils sein mag: Man wird den Anfang der 3. Zeile im Beispiel als äquivalent ansehen können, wie auch die zweite Neume, wobei offenbar auch gewisse silbische Verschiebungen möglich gewesen sein können. Gerade diese dritte Zeile läßt die Möglichkeiten gleichwertiger Ornamentik und damit auch die Haupttöne recht gut erkennen.

Bei so deutlicher Verwandtschaft der beiden Melodien, die sie jeweils als Repräsentant einer ursprünglichen Grundmelodie zu betrachten rechtfertigen<sup>413</sup> fallen die Unterschiede

<sup>412</sup>Man kann die Bildung über *super altare* in der letzten Zeile damit vergleichen, der „Strukturton“ *D* wird in AR durch ein Melisma ausgeziert; Zeichen eines späteren oder eines älteren Entwicklungsstandes? Die Silbe davor, *super* ist wie in der Zeile davor, *et munera tua* durch die in AR beliebte Anpassung an den Schlußton des vorangehenden Abschnitts bestimmt, was man identisch auch zu Anfang der 2. Zeile auf *quos dedi in os* findet.

Beachtenswert erscheint auch der Unterschied in der zweitletzten Zeile, *et munera tua*: Hier liegt wie, eine Stufe tiefer, zu Anfang der 2. Zeile, *quos dedi in os*, und ebenfalls in der zweitletzten Zeile auf *accepta erunt* ein diatonischer, syllabisch gesetzter Aufstieg vor, den nur Greg zu Anfang, *et munera*, nicht kennt, allerdings als Melisma ausführt oder zusammenfaßt: Die Parallelität der beiden Teile von *et munera ...* und *accepta ...* ist in AR so auffallend, daß man entweder in Greg eine bewußte Aufhebung oder in AR eine bewußte Parallelisierung der beiden Teile annehmen muß. Für beides kann man ästhetische Rechtfertigungen suchen wollen; z. B. im Fall von Greg die Vermeidung von einer schematischen Wiederholung, die auch mit der deutlichen Konzentration der Binnenschlußtöne in diesem Abschnitt in Greg auf *G* zusammenhängen könnte. Wer solche Fragen als vom Material her lösbar ansieht, muß schon sehr viel an Vorauswissen zu besitzen glauben.

<sup>413</sup>Daß beide Fassungen sozusagen homotop in einander übergeführt werden könnten, also ihr

besonders auf, z. B. ist bei der lagemäßigen Parallelität des zweiten Teils der ersten Zeile des Beispiels der Unterschied des Anfangs um so deutlicher: Hier liegt eindeutig nicht der Fall verschiedener Ornamentation eines gleichen Gerüßts vor, sondern jeweils eigene Melodie. Ebenso auffällig ist auch, daß die Fassungen bei solcher Parallelität wie angesprochen nur selten gleiche Kadenzöne haben — hier hört die Parallelität geradezu dezidiert auf.

Für die Frage nach einem eventuellen Grund der verschiedenen tonalen Klassifizierung wurde oben die „chromatische“ Möglichkeit angesprochen; dieser aber widerspricht, daß Greg und AR fast durchweg die gleichen Strukturtöne aufweisen, daß also vor allem nur die jeweiligen Schlußöne von Binnenkadenzen deutlich unterschieden sind. Damit aber scheint die Möglichkeit einer Erklärung des tonalen Unterschieds durch (verborgene) Chromatik ausgeschlossen: Von einer diatonischen Verschiebung läßt sich nur auf *enim nomen tuum* sprechen, wo in Greg *CEFED* in AR *DEFGF* entspricht, also vielleicht eine diatonische Verschiebung vorliegt, was, wollte man gleiche intervallische Verhältnisse voraussetzen, zu Chromatik in je einer der beiden Fassungen führen müßte. Weil der Schlußton dieser Kadenz aber um eine Terz auseinandersteht, läßt sich ersichtlich auch hier kein klares Urtheil fällen — daß eine einzige chromatische Stelle zu verschiedenen tonalen Zuordnungen führen kann, ist aber nicht undenkbar. Eine der Fassungen müßte hier dann eine ausmerzende Verschiebung durchgeführt haben — und zwar schon im „vorrationalen“ Entwicklungsstadium.

Andererseits könnte hier ein ornamentaler Zufall vorliegen, oder auch eine Anpassung nach der jeweils „gewollten“ Tonart. Dann aber kann man das Problem nicht anders lösen als durch die Annahme, daß die Entscheidung für eine *finalis* in einer gegebenen Melodie, die durch Formeln nicht so eindeutig festgelegt war — der Anfang in Greg oder der Schluß in AR können sekundär sein — keineswegs so trivial war, wie dies die Überlieferung erscheinen läßt. Ob man in einer Tonfolge von *C D E F G a (b)*<sup>414</sup> *E* oder *D* als *finalis* wählt — hier wird metaterminologisch formuliert! —, ist aus rein skalischen Gründen (bzw. deren intuitiven, möglichen, Entsprechungen) kaum entscheidbar: Daß die jeweils typischen Schlußformeln jeweils selbständig einer, vielleicht, ursprünglich nicht ganz klaren, nicht formelhaften?, Schlußbildung „geantwortet“ haben könnten, ist auch nicht auszuschließen — auch hier wird man ohne vollständige Statistik keine auch nur ansatzweise plausible Hypothese aufstellen können. Hier sei nur auf die Fülle der Möglichkeiten hingewiesen,

---

Unterschied nur Beweis der *oral tradition* Variabilität sein müßten, folgt daraus nicht, denn die beiden Fassungen weisen auch so deutliche Unterschiede auf, daß diese bewußt gewesen sein müssen, also die Melodiegestalten den Sängern klar waren — dies ist natürlich auch bei Ornamenten vorauszusetzen, nur kann man da von Ausführungsveränderungen sprechen, die, vielleicht, nicht als wesentlich für die gemerkte Melodiegestalt erlebt oder verstanden wurden.

<sup>414</sup>Der Ton *b* erscheint ausschließlich in der Initialformel von Greg! Sonst wird diese Tonlage nicht noch einmal erreicht, auch nicht als *h*! Auch das spricht dafür, von einer sekundären Verwendung dieser Formel durch Greg zu sprechen und damit auch die Tonartbestimmung als sekundären Akt von Greg zu bewerten.

auf die Komplexität der Probleme.

Die doch erstaunlich weitgehende tonale Identität zwischen AR und Greg, d. h. die relativ geringe Anzahl von Ausnahmen angesichts solcher rein rational gesehen Vagheit zwingt zur Annahme, daß die Tonart durch die Koppelung mit der Psalmodie von der Vorgabe wesentlich bestimmt war. Die Zuweisung zu einer skalisch rational definierten *finalis*, die für Aurelian noch nicht geläufig war, kann nicht einfach als ursprünglich angesehen werden, womit man wieder bei der vom Verf. im entsprechenden Abschnitt seines Beitrags zum *Bezeichnen der Neumen* formulierten Frage gelangt ist: Welchen Abstraktheitsgrad hatte der Tonartbegriff in „vorrationaler“ Zeit, d. h. welche Funktion konnte ein überlieferter Schlußton in Bezug auf seinen diatonischen Kontext als skalisch-diatonische Struktur für die Tonalitätsbestimmung haben? Bei den responsorialen Formen ist ein Bezug zur Formelstruktur leichter oder einfacher vorauszusetzen als bei den (Meß-)Antiphonen, auch wenn diesen natürlich ebenfalls typische Formeln eigen sein können, aber eben nicht müssen.

Weil aber trivialerweise (fast) nur über die in rationaler Notation überlieferte Form der Melodien diskutiert werden kann, muß die Frage nach einem Grund der tonalen Ausnahmenstellung dieses Int. wohl offen bleiben; Chromatik ist nicht unvorstellbar, eine andere Rationalisierung ist ebenfalls denkbar. Was aber, wie oben angesprochen, sehr auffällt, ist der Unterschied zu Anfang, den bei einer — angeblichen — Redaktion von Greg zu AR einfach auszumerzen, unverständlich wäre, denn hier liegt ein klarer Hinweis auf die gemeinte Tonart vor. Insofern erscheint es eben auch nicht als ausgeschlossen, daß Greg auch hier die redigierende Fassung darstellt, die zur tonalen Klärung die deutlichste Initialformel eingesetzt hat. Auch hier spricht also nichts dagegen, Greg als redigierende Fassung anzunehmen, wenn man dieses Problem wirklich für (schon) lösbar hält.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch der letzte Int. mit dem Anfang *Dicit Dominus*, nämlich *Petro* in Parallele zitiert, wenn auch hier die Tonart in beiden Fassungen identisch ist, sozusagen im Gegensatz zu einigen Verschiedenheit der Schlußtöne von Binnenkadenzen. Wie gesagt, ist die tonale Gleichheit zum Int. *Dicit Dominus: Sermones* in AR nicht einfach als klar sekundäre Angleichung gleich beginnender Introitus zu deuten, dagegen steht der Verzicht auf gleiche Vertonung der gleichen Wörter, aber auch das „Überleben“ des dritten textlich gleich beginnenden Int. *Dicit Dominus: Ego*:

AR

Greg

Di- cit Do-mi- nus Pe- tro: Cum es- ses iu- ni- or cin- ge- bas te, et am- bu- la- bas

u- bi vo- le- bas cum au- tem se- nu- e- ris,

ex- ten- des ma- nus tu- as, et a- li- us tecin- get,

et du- cet quo tu non vis: hoc au- tem di- xit si- gni- fi- cans

qua mor- te cla- ri- fi- ca- tu- rus es- set De- um.

Betrachtet man die Kadenzschlüsse in AR, wie auch den Verlauf insgesamt, so läßt sich die Entscheidung für die *finalis E* kaum voraussagen (daß zum Schluß eine typische Formel eingesetzt wird, ist klar — Greg verwendet hier nicht die Entsprechung zu dieser Formel, die man am Beispiel des Int. *Sacerdotes Dei* sehen kann, s. i. Index). Auch der Anfang läßt, wenigstens diatonisch skalisch<sup>415</sup> nicht erkennen, welche Tonart wirklich gemeint sein könnte: Die *finalis E* findet sich erst als 8. Ton und dann noch vielleicht nur als Durchgang. Die *pressus* artige Figur *FFE* auf *Petro* läßt dagegen die *finalis* als strukturell gemeinten Zielton schon von der syntaktischen Stellung her nicht erkennen. Greg dagegen verwendet als Anfang eine Floskel, die in zahlreichen, nicht in allen, Introitus der gleichen

<sup>415</sup>Durch die auftretenden wesentlichen Töne in ihrem skalischen Kontext.

Tonart die Hauptkadenz wesentlich bestimmt; eine Floskel, deren Einsatz sie sowohl zum „Trugschluß“ (oder vielleicht besser *ouvert* Schluß) auf *F* als auch als Kadenzvorbereitung mit Zielton *E* geeignet erscheinen ließ: *EGF F* oder *EGF F FE*; diese Floskel, in beiden Anwendungen, findet sich auf der ersten Silbe, bildet den *ouvert* Schluß auf *Petro*, als musikalische „Reim“bildung in der 2. Zeile auf *ubi volebas cum autem senueris*, als Schluß auf der Tonika in der 4. Zeile auf *et ducet quo tu non vis: hoc autem*, und schließlich wie zu erwarten ganz am Schluß, *esset Deum*.

Skalisch rational erscheint die Floskel gut geeignet, die Charakteristik der *finalis E* zu verdeutlichen, der kleine Terzsprung, *EG* vor der Betonung des Supertons der Tonika *F* macht die „plagale“ Natur direkt fühlbar<sup>416</sup>. Man findet die Floskel in anderen Beispielen ebenfalls nicht ganz selten auch im Inneren der betreffenden Melodie verwandt, offenbar deutlich weniger oder gar nicht, wenn eine andere Wendung den Gesamtschluß der jeweiligen Antiphon<sup>417</sup> bildet. Eine erkennbare Entsprechung in AR findet man nicht — dem Auftreten dieser Floskel entsprechen in AR im zitierten Beispiel jedesmal untereinander verschiedene Wendungen: Insbesondere wird der damit gestaltete musikalische „Reim“ in der 2. Zeile in AR nicht „übernommen“ (man beachte, daß die Anführungszeichen bewußt gesetzt sind!).

Gerade in der 2. Zeile tritt eine deutliche Verschiedenheit der Fassungen ein: AR übergeht das Komma auf *cum autem senueris*, und rezitiert einfach weiter, wogegen Greg eine deutliche Kadenz, zudem noch mit „Reim“, und anschließend eine exemplarische Initialwendung gestaltet, die zudem noch wesentlich eine tonräumlich bewegungsmäßige Dynamik entfaltet, einen recht schnellen Aufstieg von *D – c*. Bemerkenswert ist auch, daß dieser Abschnitt durch Initium und abschließende Kadenz deutlich als Einheit gekennzeichnet ist, Schluß- und Anfangston sind gleich; sozusagen ein Trugschluß auf dem Subton der Tonika, was nicht zufällig sein muß, denn mit dem anschließenden Absatz, *et ducet quo tu non vis*:<sup>418</sup> — syntaktisch ein eindeutiger Abschnitt — wird nicht nur erstmalig die Tonika erreicht, sondern, nur in Greg, ein „Reim“ zur Schlußkadenz gebildet, was sich,

<sup>416</sup>Um böswilligen Mißverständnissen vorzubeugen: Verf. ist sich klar, daß der *Plagalschluß* der tonalen Harmonik mit dieser Charakteristik der *finalis E* nicht direkt verbunden ist; die Verwendung der Bezeichnung erfolgt also nur in Bezug auf den Halbtonfall *FE*.

<sup>417</sup>Die Floskel ist auch in den tonal gleichen Communiones beliebt.

<sup>418</sup>Die anschließend zu hörende Diskrepanz zwischen AR und Greg, die Rezitation in AR auf *G*, in Greg, betont durch *tristropa*, auf *F* hat sicher keine tonalen Gründe, sondern ließe sich ästhetisch durch den Effekt des folgenden Aufstiegs erklären, der von *F/D* nach *a/h* reichend, in Greg natürlich sehr viel wirkungsvoller ist als in AR. Daß man solche Gesichtspunkte einbringt, dürfte ersichtlich nicht unpassend sein. Es handelt sich um ein weiteres Beispiel dafür, daß man nicht einfach unterschiedliche Lagen von sonst gleichen Konturen in Greg und AR sofort auf chromatische Emendierungen beziehen kann, die für AR nachzuweisen, höchst schwierig sein dürfte, denn es ist nicht nachweisbar, daß es Derartiges für AR überhaupt gegeben hat, als Problem der Notation; für „intuitive“ Zeit der Choralpraxis kann nach der Relevanz von Chromatik sozusagen a priori gefragt werden.

wieder nur in Greg, weiterentwickelt, wenn man den Schluß auf *qua morte* beachtet. In Greg, und nur in Greg, hat man damit eine gewisse Beschränkung der Kadenztöne, die zudem noch durch Formeln in ihrer Charakteristik hervorgehoben werden, also nach den „Reimen“ in der zweiten Zeile, auf *F* (mit der genannten Floskel), stellt sich die dritte Zeile als tonal geschlossener Abschnitt auf dem Subton *D* dar, dem der nächste Abschnitt mit der Kadenzformel des Gesamtschlusses „ausgezeichnet“ mit Schlußton *E* folgt; der anschließende Abschnitt schließt wieder auf *D* — in AR auf *F* —, dem der Gesamtschluß folgt. Man kann von einer sinnvollen und vor allem deutlich gestalteten<sup>419</sup> Disposition sprechen.

Dieser Unterschied zwischen Greg und AR ist deutlich; natürlich gibt es noch andere, wie die Vermeidung „zu“ langer Rezitationspassagen, wie sie in der 1. Zeile begegnet, wo ab *cingebas te, et ambulabas* der Komponist von Greg deutlich um „assymmetrische“ Vielfalt bemüht ist, was noch deutlicher in der dritten Zeile erkennbar wird. Auch die syllabische Partie auf *clarificaturus* erscheint in Greg als, ebenfalls „assymmetrisch“, deutlich ornamentiert (vgl. auch *et ducet ...*). Hier scheint Greg insgesamt melismatisch aufwendiger gestaltet als AR, vielleicht eine Disposition, die durch den Grad des Festes bestimmt ist, die Vigil zu *Peter und Paul*.

Warum AR zum gleichen Fest einen weniger melismatischen Introitus verwendet — gegenüber anderen Beispielen, für die ornamentale, also immer auch melismatische Aufwendigkeit ein Charakteristikum von AR ist —, warum AR nicht auf die deutlich die Tonart hervorhebenden Gestaltungen in Greg, insbesondere die angesprochenen musikalischen „Reime“, reagiert, d. h. darauf verzichtet, muß, will man AR unbedingt direkt aus Greg ableiten, unerklärlich bleiben, wenn man eine solche These nicht als a priori Gegebenheit postulieren will oder sich dazu durch eine Vorentscheidung, die vielleicht vorrationaler Natur ist, gezwungen sieht. Damit behauptet Verf. nicht, daß ausreichend Gründe vorliegen, mit Sicherheit überhaupt eine verifizierbare Aussage über genetische Relationen beider Fassungen behaupten zu können — daß jedoch die Deutung von Greg als einer sehr bewußten, oft genug aus rekonstruierbaren Gründen entstandenen kompositorischen Redaktion einer mit AR nicht notwendig identischen, stilistisch aber wesentlich stärker verwandten Fassung, nicht von vornherein nur Vorstellung dümmlicher Frankophilen sein muß, dürfte erkennbar geworden sein. Die Deutung oder Bestimmung einer genetischen Relation beider Fassungen in der Art, daß die eine vollständig Vorlage der anderen, bzw. die eine vollständige Überarbeitung oder „Zersingen“ der jeweils anderen sein müsse, scheint ebenfalls eine zu primitive Annahme zu sein: Es lassen sich zu viele Unterschiede finden, die nur als jeweils verschiedene Veränderung einer anzunehmenden oder wenigstens heuristisch anzusetzenden gemeinsamen Vorgabe zu interpretieren sind.

Deutlich ist in jedem Fall, daß auch hier Greg die tonal deutlich bestimmte Fassung ist, mit einer Konzeption der Kadenztonen und Kadenztöne, die den ganzen Ablauf erfaßt, was man von AR nicht sagen kann, dessen — angebliche — Ableitung aus Greg wieder nur als Verzicht auf musikalische Denkfähigkeit der — angeblich — rezipierenden Römischen

<sup>419</sup>Den jeweiligen Schlußtönen kommen die musikalischen Gestalten sozusagen zuhülfe.

*cantores* zu qualifizieren wäre.

### 2.10.1 Zwei belehrende Beispiele u. a. für verschiedene Lagen in parallelen Melodien in AR und Greg

Von Interesse für die Relationsbestimmung beider Fassungen hinsichtlich verschiedener Lagen gleicher Kontur ist auch die Comm. *Notas mihi*:

The image displays four systems of musical notation, each comparing the AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) styles. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

System 1: *No- tas mi- hi fe- ci- sti vi- as vi- tae*

System 2: *ad- im- ple- bis me lae- ti- ti- a cum vul- tu*

System 3: *tu- o, Do-*

System 4: *mi- ne.*

Man kann sich leicht vorstellen, daß die „rollierende“ Floskel in AR auf *Domine* eine sekundär entstandene Verzierung sein könnte, vereinbar mit einer rein mündlichen Ausführung, die hier, aus allerdings eigenem Stil einen Jubilus zum Ende haben will.

Die Floskel selbst allerdings hat eine für Greg jedenfalls nicht häufige Gestalt, sodaß eine entsprechende Reduktion zugunsten der typischen Schlußwendung in Greg auch nicht ausgeschlossen sein müßte. Wenn AR allerdings fast die gleiche Schlußwendung auf *Domine* kennt, könnte man dies als Argument für die „Sekundarität“ von AR in dem „rollierenden“ Melisma anführen wollen, würde allerdings übersehen, daß Greg sorgfältig ab *tuo* den Hochtön *c* nicht mehr singt, also einen übergeordneten Abstieg komponiert. In AR findet sich eine so klare Disposition nicht: *c c - G, G - h G* wären die strukturell wichtigen Töne in Greg, AR hat da *c - G - c, d - a. d - a/G c - G*. Daß nicht Greg seine klare Form aus einer AR näherstehenden Fassung hätte entwickeln können, ist ebensowenig beweisbar, wie die „umgekehrte“ Ableitung.

Es fällt auf, daß hier auch AR durch Ökonomie des Höchsttons gekennzeichnet ist: Der Ton *f* tritt nach dem Anfang nicht mehr auf; auffällig ist dabei, daß Greg diesen Höchstton nicht erreicht, sondern im Bereich der Sext über der Tonika beschränkt bleibt. Daß der Anfang über *mihi fe-* identisch ist, könnte, zusammen mit dem größeren Ambitus nach oben, darauf verweisen, daß AR hier sekundär ornamentiert — wenn nicht Greg hier eine gewisse „Symmetrie“ erkennen ließe, die man an den beiden *torculi* „ablesen“ kann — die Zerstörung dieser „Symmetrie“ in der Weise, wie dies in AR geschehen sein müßte, ist nicht ganz leicht zu begründen. Warum sollte nicht Greg hier diese Gestaltung eingeführt haben (dürfen)?

Zu bemerken ist noch die unterschiedliche Verteilung der jeweiligen Hochtöne auf *vias vitae*: Greg setzt einen Bogen jeweils auf die Wortbetonungen *c d c - G*, AR setzt jeweils die höchsten Töne auf die unbetonten Silben. Gerade der Unterschied auf *vitae* fällt hier auf, sonst sind die Bewegungen gleichartig, nur da setzt nur Greg einen Höchstton, AR die tiefe Lage — daß dies ebenso wie der Halbschluß auf Tonika nicht sekundäre Gestaltung in oder durch Greg sein kann, müßte plausibel gemacht werden, daß hier nicht auch eine gewisse „Symmetrie“, nur in Greg, jeweils auf den unbetonten Silben vorläge, ist nicht einfach auszuschließen. Greg ist hier ästhetisch sinnvoller — sozusagen „geformter“.

Auch im folgenden Abschnitt fällt auf, daß die jeweiligen Höchttöne gleichsam verschoben sind: AR setzt im Initium den erreichten Höchstton auf die betonte Silbe, Greg gestaltet dagegen einen vierteiligen Aufstieg, sodaß der Höchstton auf *implebis* kommt. Der Aufstieg wird in Greg also gegenüber AR sozusagen verzögert. Das Erreichen von *e* statt „nur“ *d* in AR gegenüber Greg kann man als Ornament interpretieren — diese Interpretation ist aber nicht notwendig: AR liegt zu Anfang bei den Spitzentönen einen Ton höher als Greg. „dafür“ aber wird *laetitia* in Greg einmal akzentisch „korrekt“ gesetzt, zum anderen ist die Vertonung dieses Wortes in AR wesentlich primitiver, durch eine Art „bewegtes“ Rezitativ, aus dem Greg eine markante melodische Gestalt macht. Auch hier fällt auf *cum vultu* auf, wie Greg systematisch den Abstieg „einhält“, wogegen AR den Ton *c* sozusagen als Dauerton erklingen läßt. Den Bogen von Greg so zu „zersingen“, wie man das AR bei Voraussetzung einer direkten Abstammung von Greg zuordnen müßte, erscheint nicht gerade plausibel: Warum soll der so klare übergeordnete Abstieg von Greg derartig aufgehoben worden sein?

Daß auch hier AR nicht einfach durch stärkere Ornamente erklärt werden kann, zeigt sich auf *tuō*: Die Dreiteiligkeit der Schlußbildung von Greg, die die „Verkürzung“ auf *Domine* verlangt, ist jedenfalls typisches Stilmerkmal. AR kann hier als Ausweitung der Formel, die in Greg ebenfalls häufig und typisch erscheint, gewertet werden (vgl. die betreffenden Bemerkungen zum Int. *Sacerdotes Dei*).

Das Quilisma in der Tongruppe auf *tuō* in Greg spricht gegen die Interpretation der Neume als „rollierende“ Floskel. Man könnte gewisse Bildungen von AR als Ornamentierungen einer Greg nächststehenden Fassung erklären wollen, eine Erklärung der Relation der beiden Melodien insgesamt ist damit aber nicht möglich. Betrachtet man nur die Gestaltung des Abstiegs auf *laetitia cum vultu* in Greg, klar gegliedert in verschiedene Stationen, *vultu* als Jubilus auf Tonikaebene, fällt es schwer AR auch nur an dieser Stelle als Entwicklung aus Greg deuten zu wollen: Warum die Klarheit von Greg in eine doch einfalllose Bildung wie auf *laetitia cum vultu* „zersungen“ worden sein könnte, erschließt sich als mögliche Interpretation nicht. Auch bei einer so einfachen und so deutlich parallelen Melodie ist eine einfache Erklärung der Relation beider Fassungen ausgeschlossen.

Hinsichtlich des in AR größeren Ambitus, der zu Anfang mit einer Zerstörung der „Symmetrie“ von Greg verbunden ist, kann auch das ein Merkmal sekundärer Erweiterung sein, zumal wenn auf *mihi fecisti* die Melodie identisch verläuft, und der Ambitus von Greg für eine authentische Tonart relativ gering ist — es gibt andere Communiones gleicher Tonart, die erheblich größeren Ambitus haben. Es wäre also erst eine entsprechende Statistik zu erstellen, um, vielleicht, Näheres zur Möglichkeit sagen zu können, daß Greg etwa sekundäre Ambitusreduktion niemals ausgeführt haben dürfte. Es fällt auch auf, daß Greg den *torculus ded* nur zu Anfang vorträgt, AR dann auf *adimplebis* aber nochmals einen Ton über Greg hinausgeht: Ist undenkbar, daß Greg hier bewußt reduziert?

Einen vergleichbaren Fall größeren Ambitus findet man auch in der Comm. *Ne tradideris*, bei der die Parallelität der Melodien außer Frage steht: Sogar der musikalische „Reim“ auf *persequentium me* und *insurrexerunt in me* ist in beiden Fassungen zu finden — allerdings steht die Melodie in AR im *F-Ton*, in Greg aber im 7. Bemerkenswert ist auch, daß AR die Schlußformel der Comm. *Notas fecisti* verwendet, Greg jedoch nicht, „dafür“ tritt die Wendung nur in Greg zu Anfang des zweiten Halbverses bei *quia* auf, also quasi initial! AR hat da auch eine melismatische Wendung, aber nicht die der Schlußformel.

Greg reicht von *G - f*, AR aber von *F - f*, die „Erweiterung“ des Tonraums geht hier also nach unten, zu fragen ist in solchen Fällen natürlich immer, wieweit hier ein struktureller oder nur ein durch „überschießende“ Dynamik von Ornamentik als Grund angeführt werden kann, auch hier wäre eine vorgängige Statistik notwendig, ehe man sichere Behauptungen über die genetische Relation beider Fassungen aufstellen kann:

AR

Greg

Ne tra- di- de- ris me, Do- mi- ne

AR

Greg

in a- ni- mas per- se- quen- ti- um me:

AR

Greg

qui- a in- sur- re- xe- runt in me:

AR

Greg

te- stes in- i- qui

AR

Greg

et men- ti- ta est

The image displays a musical score comparing two chant styles, AR and Greg, across six lines of text. Each line consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The text is written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across notes. The AR style is characterized by a more complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, while the Greg style is simpler, using mostly quarter and half notes. The text is: 'Ne tra- di- de- ris me, Do- mi- ne in a- ni- mas per- se- quen- ti- um me: qui- a in- sur- re- xe- runt in me: te- stes in- i- qui et men- ti- ta est'.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'in- i- qui- tas si- bi.' are written below the staves. The AR version is more ornamented than the Greg version. The Greg version starts on a lower note (G) than the AR version (A).

Die Melodien sind so ähnlich und so spezifisch verschieden, daß man geradezu von Repräsentanten des Idealtyps sprechen kann: AR ist durchgehend eine Ornamentierung der Fassung von Greg, was wollte man mehr, um die Abstammung AR von Greg zu beweisen? Zunächst muß man hier Verzierungen als typisch für eine spätere Version bewerten, also die absolute Unmöglichkeit einer Reduktion der Melodiegestalt auf das Wesentliche als sekundären Akt, und schließlich bleibt das Problem, daß eine sekundäre Ornamentierung auch ohne Identität mit Greg von einer gemeinsamen Vorgabe in Rom autonom erfolgt sein kann.

Zu beachten ist der Anfang, der in Greg mit der Tonika, in AR aber mit dem Superton *a* erfolgt, vielleicht ist das doch kein zu vernachlässigender Unterschied, sondern ein Zeichen für sekundäre „Tonalisierung“ von Greg, denn es fällt auch auf, daß Greg in den beiden „reimenden“ Zeilen, *in animas ... quia inserreuerunt ...*, auf *d* rezitiert, AR aber auf *e*. Damit ist die Akzentbeachtung in AR auf *persequentium* mit *f* (und Parallele *insurreuerunt*) vernünftig, wogegen die in Greg als Terzaufstieg auffällt: Hat hier etwa Greg nur den Rezitationston „tonalisiert“, nicht aber auch noch die Akzentbeachtungen? Dies ist wohl zu fragen, denn der Unterschied der Rezitation ist bei sonst so großer Verwandtschaft auffällig — und warum könnte oder dürfte hier nicht eine Eigenheit von Greg vorliegen? Vielleicht sind die Relationen beider Fassungen durch jeweils eigene Entwicklungen aus der gemeinsamen Vorform zu erklären? Zumindest müßte man das Gegenteil erst nachweisen.

Auffällig ist dann der Lagenunterschied vom Ende der vorletzten Zeile des Zitats: Hier geht Greg zur „dramatischen“ Gestaltung des Abstiegs zum Höchstton *e*, wogegen AR nur bis *d* reicht, allerdings nicht nur bis *G* als Tiefstton, sondern bis *F*. Dieser Lagenunterschied wird auch bemerkbar in der letzten Zeile, die in Greg *G* nicht unterschreitet, aber bis *d* reicht, wogegen AR von *F* bis *c* singt: Es ist klar, daß AR hier die von Greg abweichende Kadenz auf *F* nicht nur durch Anhängen einer, zudem noch transponierten Schlußformel gestaltet, sondern schon länger vorbereitet: Diese Schlußformel begegnet in AR also sowohl auf *F* als auch auf *G*, in Greg gibt es, wie die Comm. *Justus Dominus* zeigt, diese Transposition der Formel, von *GahaGa aG* auf *FGaGFG GF* ebenfalls (AR verwendet hier nicht die übliche Formel, aber eine vielleicht verwandte Form): Die intervallischen Verhältnisse sind also gleich, so daß man deliberieren kann, ob diese Formel vielleicht auf Melodien verweist, die ursprünglich dem gleichen Ton bzw. der gleichen Psalmodie unterworfen waren, dann aber später zur Erfüllung der Achtzahl nach irgendwelchen Kriterien

getrennt wurden: Auch dazu benötigt man ersichtlich statistische Nachweise, die eine Arbeit über die Relation beider Fassungen eigentlich hätte vorlegen können.

Hat also Greg hier nach *G* klassifiziert — rational metaterminologisch gesprochen —, wogegen AR die alte Form beibehalten hat, oder ist die Relation umgekehrt zu sehen? wäre hier zu fragen, ob man aus statistischen Nachweisen eine Aussage erhalten kann, ist fraglich, aber kein Grund darauf a priori zu verzichten. Daß etwas dieser Art geschehen sein dürfte, beweist die angemerkte Verschiedenheit der Rezitation, die auf eine Klassifikation im 7. Ton durch Greg verweisen könnte, der Besonderheit der Lage der Akzentbeachtung wegen.

Der Unterschied der Melodien auf *Ne tradideris* kann als unwesentlich betrachtet werden; dies kann man auch für den Unterschied zwischen *salicus* und *porrectus praepunctatus* auf *insurxerunt* sagen. Vielleicht kann man so auch den Unterschied zu Anfang der vorletzten Zeile qualifizieren, direkter Sprung von der Tonika zur *tuba* in Greg, Vermittlung in AR. Daß Sängern der Zeit allerdings ein solcher Unterschied nicht aufgefallen sein sollte, daß sie etwa unfähig gewesen sein müßten, solche gestalthaften Unterschiede zu bemerken, dürfte eine sinnlose Unterstellung sein; es kann hier also schon ein gewollter Effekt in Greg vorliegen, denn der Abstieg erfolgt vergleichbar dramatisch: *dehGa*, also mit Quart- und anschließendem Terzsprung; übrigens in St. Gallen wie in Metz ausdrücklich in allen Tönen als *longa* gekennzeichnet (außer wohl dem abschließenden, *resupinus*-Ton). AR singt hier weniger auffällig, *dch cdc aGF G...*, kennt also nur einen Terzsprung nach unten. Natürlich könnte dies „nur“ ornamentale Ausfüllung sein, genauso gut ist aber möglich, daß hier Greg eine markante Gestalt wählt, die auch den initialen Sprung betroffen hat (in dieser Zeile beginnt, wie oben gesagt, der tonal notwendige Lagenunterschied zwischen AR und Greg).

Sonst kann man alle Unterschiede der Fassungen auf die Ornamentierung einer in Greg einfacher ausgeführten Form bewerten, die Gestaltung von *testes iniqui* in AR durch *climaci cha cha* „statt“ des Terzsprungs allein, *c a* in Greg ist hierfür typisch, wie auch die „rollierende“ Floskel auf *iniqui* — diese könnte den Schlußton gegenüber Greg verändert haben, denn auch AR erreicht zunächst *G*. Deutlich angehängt ist auch die Wendung auf *et mentita est*, also eine Ornamentierung durch Zusatz. Der Unterschied des letzten „Reim“glieds, auf *me*, ist ebenfalls bemerkenswert, weil nicht „nur“ einfach eine zusätzliche Bewegung angehängt wird, *hcdch*, eine typische Floskel, sondern damit auch noch ein anderer Schlußton erreicht wird, eine Terz unter dem entsprechenden Ton von Greg — undenkbar ist also nicht, daß Greg hier bewußt die *tuba* des Tons setzt und „abschneidet“, wie dies auch in der folgenden Zeile eine nicht undenkbare Erklärung des Unterschieds sein könnte.

„Rollierende“ Floskeln wie auf *Domine in animas* sind als Auszierungen natürlich sekundär denkbar, warum nicht. Auf *Domine* dagegen gestaltet AR durch die Ornamentierung klar eine Aufteilung zwischen Superton und Erreichen der Tonika, wogegen Greg durch Tonrepetition der Tonika sehr ausdrücklich kadenziert — ein redaktioneller Eingriff von Greg wäre hier also auch nicht undenkbar. Dies wird hier nicht etwa behauptet, wohl

aber darauf verwiesen, daß Ornamentik als Grundlage der Behauptung einer sekundären Veränderung von Greg durch oder in AR kein ausreichendes Argument sein kann: Hier ist der Unterschied durch die Kadenzbildung ausgeprägt, und Greg hat hier die tonal „korrektere“ Fassung (auch wenn man AR von vornherein auf *F* beziehen will).

Für eine typische ornamentale Erweiterung kann man wohl auch den Unterschied auf *persequentium* bzw. der „Reim“entsprechung ansehen: Greg hat jeweils einen Hauptton, AR Melismen, der Abstieg wird durch *climacus fed* vorbereitet, für den Ton *e* in Greg, der liqueszenten *clivis dc* entspricht ein den Ambitus der hohen Lage ausschreitendes Melisma *defecdc*: So einfach es erscheint, solche Bewegungsfülle als Ausdruck einer Umsetzung von Bewegungsdynamik in entsprechende Ornamentik als sekundäre Redaktion zu beschreiben, so schwierig ist es, den hierin gegenüber Greg ja auffällig anderen Stil zu erfassen: Woher kommt eine solche Freude am stärkeren Ornament in AR, entstand diese neue Gesangsart, die dann ja auch notierte, also so und nicht anders gewollte Form werden muß, also nicht einfach als improvisatorisch einmalige Erscheinung gemeint gewesen sein kann, erst nach der Rezeption des Römischen Chorals im Frankenreich, oder haben die Franken bei der Rezeption derartige Ornamentik „vereinfacht“, Johannes Hymonides „folgend“ wegen der Grobheit der Saufgurgeln, hat es sich hier vielleicht ursprünglich doch um improvisatorische Ausführungsmodalitäten gehandelt, die wechseln konnten und deshalb von „den“ Franken nicht übernommen wurden, später aber in AR feste Form wurden? Dann könnte man doch endlich die *oral tradition*-Lehre so interpretieren, daß es ein festes, als solches bewußtes Gerüst gab, das, wie Greg zeigt, auch als Form an sich erscheinen, das aber auch ornamentiert gesungen werden konnte. Dann könnte man von „normaler“ Verzierungspraxis sprechen — müßte allerdings bedenken, daß diese Ornamente immerhin den Gestaltwert hatten, daß sie als Faktoren musikalischer „Reime“ auftreten konnten.

Eine Antwort ist hier nicht zu geben, wohl aber auf betreffende Probleme zu verweisen, denn damit wird wieder deutlich, daß Patentlösungen der Frage einer historischen, gar genetischen Relation beider Fassungen methodisch der Komplexität der Sachverhalte nicht angemessen sind. Ersichtlich sind statistische Untersuchungen wichtiger als Programme, mit denen man recht primitiv nach Formeln suchen kann.

## 2.11 Weitere Beispiele für die Ursprünglichkeit der Gregorianischen vor der Altrömischen Fassung, oder: Hat auch der Gregorianische Choral eine Ästhetik?

### 2.11.1 Zum Typ des All. *Dies sanctificatus* in AR und Greg; ein eindeutiger Beweis der genetischen Relation?

Verschiedene Melodietypen in den beiden Fassungen sind erwartungsgemäß ein beliebtes Objekt für die Durchsetzung von vorgefassten Vorstellungen über die jeweilige genetische Abhängigkeit der beiden Fassungen. Wenn man Melodietypen in AR und bei einer ausreichenden Anzahl von gleichen Texten auch in Greg findet, kann man diese natürlich vergleichen — was man allerdings dann auch unter Beachtung der betreffenden Melodieformen und der jeweils vollständigen Melodien tun sollte.

So bemerkt Pfisterer zur Mustermelodie, die im All. *Dies sanctificatus* ihren wohl bekanntesten Repräsentanten besitzt, zu Recht (ib., S. 138), daß eine Einteilung dieser Melodie in sechs Teile *ungewöhnlich* sei, so daß man die wiederholte Phrase nicht in zwei Teile teilen sollte, was man denn auch tatsächlich nur tun kann, wenn man entweder die Melodie nicht beachtet, oder, einfacher, die Analysen von Johner, Feretti oder auch in der *Paléographie musicale* III, 53 ff., entsprechend unbeachtet läßt, nach dem Motto: *Doch lang schon tot, wie kannten die der Meister Gebot?*

Natürlich hat die Versmelodie die Form *A, B, A, C* (Johner, *Wort und Ton*, S. 355 ff.). Wie man überhaupt auf die Idee einer Sechsteiligkeit geraten kann erscheint schon deshalb nicht leicht rational rekonstruierbar, weil einmal der erste, wiederholte *A*-Teil immer als ganzer auftritt, als ganzer wiederholt wird, zum anderen aber der Natur von rezitativischen Teilen in Choral und auch Psalmodie bis hin zur Rezitation die Annahme widerspricht, daß Rezitativteile syntaktische Einschnitte bedeuten könnten — dazu ist gerade die Abweichung von der Rezitation erfunden<sup>420</sup>. Insofern also kann von irgendeiner Unklarheit hinsichtlich der Disposition von Teilen nicht gesprochen werden, die Gregorianische, Fränkische Fassung weist eine klare vierteilige Form auf<sup>421</sup> — wäre eine solche

<sup>420</sup>Pfisterers Erkenntnis, ib., S. 138, daß *die Zusammenfassung von AB zu einer Phrase ... dann auch erkläre, warum in der fränkischen Überlieferung das A-Melisma nicht immer vor einem syntaktischen Einschnitt steht ...*; wer die Melodie betrachtet, kann dies nur als trivial bewerten: *Der 1. Satz hat ein feierliches Initium mit drei Gliedern, dann Rezitation auf „D“, welche bisweilen durch einen Pes belebt wird, endlich eine reiche Kadenz mit einem Akzent. ...*, schreibt Johner, *Wort und Ton*, S. 355, und sagt damit alles — übrigens auch die Funktion, die Akzentbeachtung im laufenden, d. h. nicht „inzisierten“, Rezitativ besitzt.

<sup>421</sup>Wenn Pfisterer fordert, daß die Annahme, AR entspreche eher der Urform, erklären müßte, warum Greg im All. *Tu es Petrus* im 1. Vers die Wiederholung nicht bringt, also die Form *A*

stärkere „Symmetrie“ der Gesamtform nicht ein Hinweis darauf, daß Greg die sekundäre, eben „symmetrisierte“ Form geschaffen hat? Bekanntlich weisen die ältesten Alleluias in Greg nicht einmal die Wiederholung des Jubilus zu Ende des Versus auf; weitergehende „Symmetrisierungen“ könnten also sehr wohl spätere Entwicklungen darstellen, die aber auch von AR als nicht ganz neu belegt werden.

Bevor man zum Vergleich der beiden Fassungen schreitet, die man etwas über die einfache Feststellung hinaus konkretisieren sollte, daß AR die einfachere Form *A B C D* als Normalform angesehen habe, also die Wiederholung irgendwie als Sonderfall einer kürzeren Normalform bewertet habe, kann man übrigens einmal eine Besonderheit des Melodietyps in Greg beachten: Probleme bereitet in der Überlieferung nämlich nicht etwa der Teil *A*, bzw. dessen angebliche Zweiteiligkeit, sondern der Teil *B*. Auch dies kann man bei Johner finden — und Johner ist häufig genug recht lesenswert, auch wenn er schon „alt“ —, *Wort und Ton*, S. 356: *Dem 2. Satz fehlt die Regelmäßigkeit. Es fällt schwer, in kurzen Regeln das Verhältnis von Melodie und Text anzugeben. Je nachdem nach der 5. Reihe mehrere Silben folgen oder nur eine einzige, verschieben sich die Reihen und, was befremdend wirkt, ihre Bedeutung.* Mit *Reihen* meint Johner die melodischen *neumae*, die „Kleinbestandteile“, mit *Bedeutung* aber die syntaktische Funktion. Und tatsächlich, was die Überlieferung da bietet, erscheint schon als merkwürdig: Eine initiale Wendung kann doch tatsächlich auch als Teil einer Schlußwendung erscheinen. Dies legt Johner, *ib.*, S. 356, schematisch detailliert nieder.

Hier braucht nur der grundsätzliche Unterschied angegeben zu werden — er beruht kurz gesagt, in der Wahl des Orts, der dem Ziehharmonikaeffekt der Rezitation zugewiesen wird — insofern ist also der Teil *B* zwar gesamtsyntaktisch klar, nicht aber sozusagen binnensyntaktisch. Man kann dies leicht erkennen, wenn man das All. *Dies sanctificatus* — Schlager Nr. 27 — mit kurz danach stehenden Alleluias der gleichen Melodie vergleicht. Da ergibt sich nämlich ein wirkliches Problem für die Frage der Überlieferung dieser Melodie; betrachten wir also einmal die betreffenden *B*-Teile, zuerst aus dem All. *Dies sanctificatus*:

ve-    ni- te gen- tes et ad- o- ra- te      Do- mi- num

*B C* hat, so löst sich dieses „Problem“ von selbst, wenn man einmal die Kürze des Textes im zweiten, seine besondere Länge im ersten Teil beachtet. Dies gilt auch für das All. *Iustus non conturbabitur*, den man nicht in vier Teile einteilen kann — auch AR kennt hier wie Greg die Wiederholung des *A*-Teils nicht, kann sie nicht kennen; *Dies sanctificatus* hat einen wesentlich längeren Text, weshalb auch AR sinnvoll das große Melisma auf *nobis* bei *magna* wiederholt: Daß diese Besonderheit für die Adaption der Melodie allerdings noch weitere Folgen als nur das Fehlen der Wiederholung hat, das eröffnet schon ein Blick auf die Melodieversion in diesem Vers, worauf noch unten einzugehen ist.

Wie soll man diese Bildung beschreiben; auch hier erweist sich Johner als zuverlässig das Charakteristikum treffend erfassender Kenner des Chorals, *Wort und Ton*, S. 356: *Bei  $\gamma$ ) wird Reihe 5 zu einer Art Initium, der Pes FG eröffnet die Reihe 6 mit ihrer Rezitation auf dem Tenor „F“ — ein anmutiger, belebender Gegensatz gegenüber dem tieferen Tenor „D“ im 1. Satz* (der 1. Satz Johners ist natürlich der Melodieteil, der oben mit A bezeichnet wurde). Genau dieser Kontrast ist ästhetisch bemerkenswert, nimmt man die Fähigkeit der Choralkomponisten zur tonräumlichen Gesamtkonzeption von Melodien ernst: Von dieser Disposition her entsteht eine Folge: A: Rezitation auf Tonika, B: Rezitation auf F, A: Rezitation auf D, C: *Rezitation* (oder wenigstens eine *bistropa* o. ä.) auf F. Man wird eine solche übergeordnete Disposition nicht als unsinnig bezeichnen können, sondern für eine Betrachtung der Melodie auch solche, natürlich auch ästhetische Merkmale beachten müssen.

Hinzu kommt aber noch etwas, das in Hinblick auf die Gesamtdisposition auch nicht vernachlässigt werden braucht: Der Teil A ist nach dem Muster: *Melisma – Rezitation – Melisma* gestaltet, der Teil C ist für eine solche Bewertung meist zu kurz, läßt sich aber als *Rezitation – Melisma* bestimmen, eben wegen seiner Kürze fehlt sozusagen passend die initiale Bewegung. Der Teil B, wie er hier nach dem All. *Dies sanctificatus* zitiert wurde, weist klar die Bildung *Melisma – Rezitation – Melisma* auf. Auch hier kann man von einer bemerkenswerten „Symmetrie“ der Disposition sprechen. Kaum eine kompositorische oder wirkungsmäßige *quantité négligeable*. Wie Johner feststellt, ist der Gegensatz der Rezitationslagen je Abschnitt ein ästhetisch bemerkenswertes Charakteristikum, dessen strikte Nichtbeachtung immerhin begründenswert wäre.

Umso seltsamer aber erscheint es, wenn man das oben angesprochene Gegenbeispiel betrachtet, z. B. aus dem All. *Hic est discipulus*:

The image shows a musical staff with a single line and a four-line staff below it. The melody is written with square neumes. The lyrics are: qui tes- ti- mo- ni- um per- hi- bet de his. The melody starts with a square neume on the top line, followed by a series of square neumes on the top line and the first space, then a series of square neumes on the first space and the first line, and finally a series of square neumes on the first line and the first space. The lyrics are aligned under the neumes.

Die Rezitation ist hier, wie dann im 4. Satz, also in C, auf den Anfang gelegt, obwohl natürlich die Lösung von *Dies sanctificatus* hier auch möglich gewesen wäre (die weiteren Varianten kann man bei Johner übersichtlich dargestellt finden, sie sind nicht ganz belanglos); damit aber wird die gesamte Bewegung, also die Melismatik, zu einer Schlußwendung. Natürlich bleibt die Charakteristik erhalten, z. B. der relativ schnelle Aufstieg von A – F, , nach dem zweimaligen Pressus, also eine Art beschleunigtes Ausholen in Gegenrichtung, bevor der Hochtton erreicht wird. Aber dieser ist hier kein Rezitationston mehr, sondern Teil der Kadenz. Die oben angesprochenen „Symmetrien“ fehlen, vor allem aber erscheint die Gesamtmelodie durch die immer identische Tonlage der Rezitation als weniger individuell geformt, als eher etwas langweilig, eben weil der Abschnitt vom Adaptor der Mustermelodie in der Weise verstanden worden ist, daß zunächst längeres Rezitativ mit anschließender großer Kadenz vorliege; dabei fällt auf, daß das große Melisma „falsch“ betont und zwar in allen zwei möglichen Akzentstellen. Diese Nichtbeachtung

des Akzents findet man auch in der Formeladaption im All. *Dies sanctificatus*, wo nur im Rezitativ der Akzent „korrekt“ beachtet wird: Das große Anfangsmelisma findet sich auf *venite*, die Einleitung der Kadenz durch Melisma beginnt auf *adore*, und schließlich wird, wie so oft bei Kadenz, das Wort *Dominum* „betont“ — man wird auch hier daraus schließen müssen, daß der Akzent gelegentlich, wenn es zur musikalisch geplanten Form paßt, beachtet wird, daß er ein musikalischer Gestaltfaktor sein kann, daß er dies aber nicht sein muß.

Hier hätte Pfisterer übrigens einen „Beweis“ für sein Vorurteil finden können: AR „betont“ korrekt *venite* — sollte das nicht ein Hinweis auf sekundäre Verbesserung von Greg durch AR sein? Wie leicht man doch solche Dinge übersehen kann, wenn man die Objekte, über die man spricht, unbeachtet läßt. Bedauerlich nur, daß AR ebenfalls *perhibet* „betont“ — so ganz scheint dieses Argument dann doch nicht zu funktionieren. Wenn AR *testimonium* korrekt „betont“, dann fällt allerdings auf, daß es die eindeutige Schlußkadenz, die man im All. *Dies sanctificatus* auf *illuxit nobis* findet, auf den Anfangstext eben des zweiten Abschnitts *B* setzt, also einen syntaktischen Fehler macht — das als Zersingen der Vorlage von Greg zu interpretieren, wäre wohl etwas weitreichende Forderung an die Gläubigkeit an ein Vorurteil. Die syntaktische Gliederung im All. *Hic est discipulus ille, qui testimonium perhibet ...* ist so eindeutig, daß ein Mißverstehen der Kadenzformel auf *nobis* im All. *Dies sanctificatus*, im All. *Hic est discipulus* auf *ille* nicht vorstellbar ist; jedenfalls aus Greg kann AR nicht abgeleitet werden, denn da ist trotz der angesprochenen Veränderung der Adaption des Teils *B* der Mustermelodie die syntaktische Gliederung völlig klar — wenn AR also hier Greg redigiert haben sollte, müßte es den Normalzustand hergestellt, d. h. das Melisma auf *perhibet* auf *qui* zurückverschoben haben, aber nicht das vorangehende, eindeutige Kadenzmelisma auf die betonte Silbe des zweiten Wortes des Abschnitts *B* geschoben haben; was kein Lapsus ist, denn AR singt doch tatsächlich die ersten Silben dieses klar als Relativsatz abgesetzten Teils auf den Rezitativton von *A*. „Falscher“ geht es kaum; wie da Greg Vorgabe hätte sein können, sollte man vor Aufstellung von Behauptungen wenigstens als Frage erkennen. Zurück aber zur allein schon komplizierten Situation von Greg:

Was soll man aus der Existenz solcher Varianten machen? Es gibt ersichtlich verschiedene Adaptionen der Mustermelodie, selbst wenn dabei die Syntax korrekt auf die Textteile verteilt wird — die angesprochene Variante in Greg betrifft nicht den Abschnitt und seine Stellung, sondern allein die Verteilung der Teile dieses Abschnitts *B* auf den betreffenden Satzteil (AR begeht hier echte Fehler). Das Alleluia ist eine produktive Gattung, auch in Hinblick auf die Adaption gegebener Melodien auf „neue“ Texte. Die Texte der beiden zitierten Alleluias sind alt, so daß man mit der notwendigen Vorsicht natürlich auch auf vergleichbare Ursprünglichkeit der beiden Versionen schließen kann — es sei nochmals betont: Das Auffällige ist nicht nur die Verschiedenheit der Rezitationslage, sondern die dadurch gegebene Verschiedenheit der Funktionalität der Teilneumen. Insgesamt ist wie ebenfalls bereits gesagt die übergeordnete Vierteiligkeit unberührt und in allen Alleluias gleich, wenn nicht der betreffende Adaptor von der Kürze des Textes veranlaßt einen Teil weggelassen hat; auch hier sind offenbar individuelle Lösungen möglich:

Auch die Adaption ist offensichtlich keine schematisch zu erfüllende Aufgabe; man kann eher danach fragen, wann eine jeweilige Adaption durchgeführt, ob sie gegebenenfalls in einer der Fassungen oder in beiden verändert worden sein könnte — z. B. bei deutlichen Unterschieden beider Fassungen —, und welche Individualismen dabei auftreten können.

Man könnte also folgern, daß die ursprüngliche Mustermelodie so kurz war, daß es im *B*-Teil keine Rezitation gab, daß also verschiedene Adaptoren sich jeweils bei umfangreicheren Texten entscheiden mußten, wohin die Rezitation zu legen war, weil eben eine Rezitation in diesem Abschnitt nicht vorgesehen gewesen sein könnte<sup>422</sup>. Musterbeispiel dafür — und hier geht es um die mögliche Fülle an nicht *unplausiblen* Hypothesen — könnte das All. *Inveni David* mit *servum meum* für den *B*-Teil sein — da ist ersichtlich kein Raum für Rezitation. Man müßte also diese Kurzform als ursprünglich annehmen, die anderen Formen als jeweilig individuelle, dann Tradition gewordene Adaptionsversuche auf größere Texte. Ärgerlich für diese These könnte sein, daß *Inveni* nur in fünf, die anderen beiden Alleluias aber in sechs der Sextuplex Hss. auftreten. Das könnte Zufall sein — ist aber ein Hinweis darauf, daß diese Lösung nicht notwendig korrekt sein muß, kann aber einen Hinweis darauf geben, daß die Probleme vielleicht etwas komplexer sind, als eine einfache Vorbehauptung erkennen lassen kann. Warum soll nicht die Adaption von zu Mustermelodien gewordenen ursprünglich individuellen Melodien als individueller Akt durchgeführt worden sein? Es ist doch nicht ausgeschlossen, daß die Adaption der Melodie, vielleicht von *Haec dies* auf *Hic est discipulus* — oder natürlich auch umgekehrt — relativ früh geschehen ist, und erst später eine Normalform der Adaption entstanden ist. Was gibt es da nicht für Möglichkeiten:

Man kann noch in Betracht ziehen, daß von den wahrscheinlich oder sicher älteren

---

<sup>422</sup>Zu fragen wäre auch, ob Mustermelodien sozusagen a priori als solche komponiert worden sind — Verf. benutzt diesen Begriff bewußt, weil ja klare, eindeutig erkennbare Melodiegestalten vorliegen —, aber ob sich hier allmählich Wiederbenutzungen einer als schön empfundenen Melodie sozusagen entwickelt haben könnten, in dem Sinne, daß die Notwendigkeit einer neuen Textvertonung gelegentlich, beim Alleluia nicht selten, auf eine vorhandene Melodie geführt hat, als bewußter Adaptionsakt, nicht als aus dem musikalischen „Bauch“ einer *chant community* quellendes Kontinuum. Insofern kann dann auch die Adaption einer Melodie als kompositorische, individuelle Entscheidung verstanden worden sein. Denn es ist zu beachten, daß eine solche Adaption auf einen Prosatext nicht zu vergleichen ist mit Mustermelodien für poetisch gleichartig geformte Texte.

Auffällig ist dann allerdings, daß solche, mit anderen Adaptionen hinsichtlich der Verteilung auf den Text, nicht aber die Melodiegestalt ungleiche Adaptionen so beibehalten wurden, daß also keine „Normalisierung“ eingesetzt hat, die hier durchaus möglich wäre — ein Zeugnis dafür, daß eben auch Adaptionen als feste, individuelle Gestalten verstanden wurden, nachdem sie adaptiert waren: Die Überlieferung der Choralmelodien scheint also doch nicht eine Art immerwährende Improvisation auf der so beliebten *maqām*-Vorstellung gewesen zu sein. Und warum soll AR nicht die Fähigkeit zur Melodieadaption selbst gehabt haben, sollen römische *cantores* zur Adaption unfähig gewesen sein?

Adaptionen dieser Melodie die Form mit Rezitation zu Anfang des zitierten *B*-Teils die häufiger auftretende ist, daß also *Dies sanctificatus* eine Individualisierung sein könnte. Ausgeschlossen muß das wohl nicht sein. Dann hätte man einen kompositorischen Eingriff, der zwar nicht syntaktisch, wohl aber ästhetisch bzw. „symmetrisch“ offensichtlich sehr gut begründet wäre. Daß die Messe *Puer natus est nobis*, der das All. *Dies sanctificatus* entstammt, eine liturgisch besondere Stellung hat, dürfte kaum bestreitbar sein; die Hypothese, daß eine solche Sonderstellung dann auch potentiell zu einer, ersichtlich nicht ganz unbegründbaren ästhetischen Verschönerung veranlaßt haben kann, bei strikter Beibehaltung der Tradition (sowohl der Melodiegestalt als auch der syntaktischen Zuordnung von vier musikalischen Formteilen auf vier Textteile), erscheint eben als Erklärungsansatz nicht notwendig als ausgeschlossen.

Natürlich kann man sich hier auch veranlaßt sehen, die Frage zu stellen, wann ein solcher kompositorischer Eingriff in eine adaptive Form geschehen sein könnte — eine sichere Antwort bekommt man aus den verfügbaren Quellen doch nicht. Immerhin kann man fragen, was die Entsprechungen in AR dazu zu sagen haben — die ästhetische Begründung der Veränderung, wie sie sich im Gregorianischen All. *Dies sanctificatus* findet, muß einem Römischen *cantor* nicht notwendig von vornherein verborgen geblieben sein — wenn man annehmen will, daß AR entweder von Greg oder einer gemeinsamen Urform abstamme, und die geschilderte Variante schon in dieser Urform entstanden sei: Man sollte sich hüten, derart weitgehende Behauptungen aufzustellen, ohne systematisch einmal die Relationen der Mustermelodie zu ihren einzelnen konkreten Repräsentierungen in jeder Fassung für sich, zum anderen dann jeweils die Relationen zwischen den parallelen Melodien zu untersuchen; hier besteht eine grundlegende Aufgabenstellung, die zu erledigen ist, bevor man völlig neue und vor allem höchstgradig vereinfachende Interpretationen musikhistorisch komplexer Vorgänge aufstellt. Und dann kommt noch eine Aufgabe hinzu, eigentlich trivial, aber offenbar nicht bewußt: Wie bereits gesagt, muß man auch die Gestalt der Formeln in ihrem jeweiligen Kontext beachten, und wer da, z. B.!, nicht den Unterschied des Initium dieses Melodietyps in Greg und in AR zu beachten bereit ist, hat zumindest erhebliche methodische Fehler zu gewärtigen: AR beginnt in der Lage der *tuba*, immerhin mit einer der geläufigen Floskeln, um den Anfang wenigstens etwas herauszuheben — vergleicht man damit den dramatischen initialen Aufstieg von Greg, natürlich von der Tonika aus, in einem „Zug“ bis zur Quint, mit der „Gegenbewegung“ zu Anfang sogar bis zur Sext, dem dann direkt wieder ein Abstieg folgt, ebenfalls in erstaunlich „kurzer“ Zeit, sollte die Plausibilität, welche Fassung hier neuere Züge haben dürfte, eine ästhetisch und tonal sinnvolle Redaktion darstellt, nicht mehr zur Frage stehen — natürlich, zu solchen Vergleichen muß man die Melodiegestalten beachten. Hier wird klar: Die Melodie in AR kann nicht aus Greg übernommen oder aus Greg durch Zersingen entstanden gedacht werden.

Daß AR ebenfalls vier Teile der Melodie und ebenfalls eine typische Melodie kennt, das sagt Pfisterer ausdrücklich, so daß nur noch die Frage bleibt, ob und wie die beiden Melodietypen, also AR und Greg insgesamt zu einander stehen. Zunächst aber ist die erste Frage zu beantworten: Den für Greg signifikanten Unterschied zwischen dem jeweiligen

*B*-Teil in *Hic est discipulus* bzw. *Dies sanctificatus* gibt es in der beschriebenen Art in AR häufig genug. Das Faktum des Unterschieds also kennt AR nicht, wenn man die Melodie einmal ohne Berücksichtigung der Form von Greg betrachtet, was man tun sollte: Dann wird erkennbar, daß die Adaption der Formelteile in AR im Vergleich so lautet: *A* wird auf *Dies sanctificatus illuxit nobis* gesungen, dann folgt *B* auf *venite gentes et adorete* ...; im All. *Hic est discipulus* lautet die Verteilung: *A* wird auf *Hic est discipulus ille qui testimonium*, worauf *B* mit *perhibet de his ...* folgt. Allerdings mit der Folge, daß jetzt zu wenig Silben verfügbar sind: Vor dem nächsten Abschnitt, *et scimus, quia ...*, der im All. *Dies sanctificatus* dem Abschnitt *descendit* musikalisch genau entspricht, sind nur *perhibet de his* noch verfügbar für das, was im All. *Dies sanctificatus* immerhin *gentes et adorete Dominum quia hodie* benötigt — ist es da nicht höchst vernünftig, ja zwingend, wenn bzw. daß der Adaptor von *Hic est discipulus* die Mustermelodie kürzt?

Wenn AR die Melodie aus Greg übernommen und redigiert haben sollte, dann wurde einmal der angesprochene deutliche Unterschied zwischen *Dies* und *Hic est* hinsichtlich der Verteilung der betroffenen Bestandteile des *A*-Teils und des *B*-Teils ausgemerzt, und dann auch noch durch eine absurde syntaktische Verteilung ersetzt. Daß dies die wahrscheinlichste Erklärung der Relation beider Fassungen sein sollte, ist deshalb so unwahrscheinlich, weil mit einem einfachen Eingriff der Adaptor von AR bei der Melodie *Hic est* die syntaktisch sinnvolle, im All. *Dies* auch in AR als bekannt nachweisbare Zuteilung der Abschnitte der Mustermelodie und damit die angesprochene Verkürzung eines Abschnitts hätte leicht vermeiden können. Betrachtet man also die Situation ohne Vorurteil, so bedeutsam dies auch scheinen mag, wird man zur Folgerung gezwungen, daß AR die Mustermelodie selbst adaptiert hat — die grammatische Bildung fränkischer Liturgen und der unter deren Leitung (vgl. Helisachar) stehenden *magistri cantilenae* war mit Sicherheit erheblich höher als in Rom, so daß die Annahme, die Franken hätten eine derart nicht syntaktische Verwendung der Mustermelodien nicht übernehmen wollen und können, sie also in einem sekundären Korrekturakt verändert haben könnten, nicht abwegig sein muß. Vielleicht ergibt sich aus dieser Notwendigkeit sogar die Verschiedenheit — in Greg! — zwischen *Hic est* und *Dies*, die ja nicht die syntaktische Verteilung, sondern ausschließlich das Verständnis des Teils *B* hinsichtlich seiner Verteilung auf die Silben des jeweils zweiten Abschnitts betrifft.

Aus dem Vergleich der beiden Stellen nebst Kontext in AR wird man leicht erkennen können, daß AR im Fall des zuerst zitierten All. *Hic est* nicht auf Greg reagiert haben kann, sondern eine syntaktisch falsche Adaption zu Anfang, schematisch nach dem Typ durchführt, um dann zwangsläufig in eine gewisse Bedrängnis zu gelangen. Die Wiederholung des großen Melismas auf *testimonium* auf *magna* kennt auch *Hic est*, richtet sich also nach der normalen Vierteiligkeit: Es ist nicht zu sehen, daß diese Wiederholung nicht als Teil einer gemeinsamen Vorgabe gesehen werden dürfte, jedenfalls erklärt Pfisterer dazu nichts. Dies gilt auch für den Text des All. *Inveni David*, wo AR genau wie Greg das markante Schlußmelisma wiederholen, obwohl der Text nicht sehr lang ist<sup>423</sup>; zunächst

<sup>423</sup>Leider hat Pfisterer auch übersehen, daß in diesem Alleluia die Texte beider Fassungen sich

sei der betreffende Abschnitt aus dem All. *Hic est discipulus* in AR zitiert:

The image displays three staves of Gregorian chant notation. The first staff contains the text 'il- le' with a melisma on 'le'. The second staff contains 'qui te- sti- mo- ni- um' with a melisma on 'ni- um'. The third staff contains 'per- hi- bet de his et sci mus' with a melisma on 'mus'. The notation consists of square neumes on a four-line red staff.

Im All. *Dies sanctificatus* in AR sieht die Situation dann so aus; daß der Adaptor von *Hic est* zu Anfang einfach schematisch vorgegangen ist, braucht wohl keiner weiteren Erörterungen. Eine Ableitung von Greg zu behaupten ... sei anderen überlassen, die die Melodien nicht betrachten:

---

an einer Stelle unterscheiden, was für die Stelle der Wiederholung Folgen hat: AR bringt das wiederholte Melisma, syntaktisch korrekt, auf *oleo sancto unxi ...*, wogegen Greg, ebenfalls syntaktisch korrekt, das Melisma auf *oleo sancto meo unxit* bringt — ein Hinweis darauf, daß AR von Greg abstammen müsse? Nein, ein Hinweis darauf, daß Greg wie AR die Formel selbständig adaptieren konnten; auch im All. *Disposui* haben beide Fassungen das große Melisma gleichartig auf *testamentum* und *David*. Wie man bei solcher Übereinstimmung, die auch die Versionen des All. *Sancti tui* auf *Domine* ebenso wie auf *regni* das Melisma setzen läßt (das hier natürlich nur als herausgehobener Teil eines größeren Kontexts aufgerufen wird), auf irgendeine grundsätzliche Unterschiedenheit der Fassungen gelangen kann, ist schwer zu verstehen. Warum übrigens sollte die Verschiedenheit der Melodien des All. *Quoniam Deus magnus*, in dem AR die Formel, trivialerweise ohne Wiederholung, Greg aber eine Melodie des 8. Tons verwendet, nicht aus dem Grund entstanden sein, daß Greg diesen Text als für die Mustermelodie nicht geeignet ansah? Nur weil die fränkischen *cantores* musikalisch zu unfähig gewesen sein „müssen“?

AR hat hier eine eigene Lösung, die das Modell der Mustermelodie nicht gerade adäquat wiedergibt. Und warum die Adaption der Mustermelodie im All. *Vidimus stellam* in Greg im Vergleich zu AR, das hier ohne Wiederholung auskommt, weniger sinnvoll, weniger *plausibel* sein sollte, ist schon deshalb unverständlich, weil AR mit der Verweigerung einer musikalischen Gliederungsentsprechung für *et venimus cum muneribus – adorare Dominum* genau die sonst übliche Abtrennung — *lux magna – super terram* nicht kennt; daß das sinnvoller sein soll, wenn man bereit ist, den Choral auch als Musik zu verstehen, ist ebenfalls nicht einzusehen: Vor allem ist nicht einsichtig, warum die „symmetrische“, klare Form von Greg nicht eine sekundäre, ordnende und *vereinheitlichende* Fassung sein sollte, die gegenüber AR ästhetisch sinnvoller ist; der Choral ist Musik.

san-cti- fi-ca- tus

il- lu- xit no- bis

ve-ni- te gen- tes et a- do-ra- te Do-mi- num

qui- a ho- di- e de-scen- dit

Man kann die Melodien aber auch im Einzelnen vergleichen, und das sollte man vielleicht doch tun, wenn man über die Relation beider Fassungen sprechen will: Die einfache Feststellung, daß AR in vier ungleiche Teile, also *A B C D*, zerlegt werden könnte, natürlich nur wenn man z. B. die Gleichheit des Melismas auf *nobis* und auf *lux magna* in AR im All. *Dies sanctificatus* nicht zur Kenntnis nehmen wollte (weshalb für AR eher *A B A' C* typisch ist), Greg dagegen deutlicher „symmetrische“ Merkmale haben sollte, *A B A C*, dürfte kaum ausreichen, um die Vorstellung, daß Greg aus einer, zu solcher „Symmetrie“ führenden Individualisierung herrühren könnte, einfach als unbrauchbar zu erklären<sup>424</sup>.

<sup>424</sup> ... wäre zu erklären, wie es überhaupt zu einer sechsprasigen Melodiestructur *ABCABD* kommt, warum die fränkische Überlieferung in zwei Fällen ... die völlig plausible *ABCD*-Struktur nach *ABCABD* ändert und warum sie aus einem ebenfalls plausiblen Gliederungsmelisma ein ungewöhnlicheres Intonationsmelisma macht. ..., wie Pfisterer diese Vorstellung widerlegen will (daß sein *AB*-Teil nur als Einheit auftritt, läßt er strikt unbeachtet). Dabei macht er wieder den Fehler der Annahme, er müsse die Ansicht bekämpfen, daß AR als die authentische Urform von Greg angesehen würde, wo man doch höchstens davon ausgehen kann, daß AR insgesamt, d. h. in den Zügen der Melodik und in den meisten Melodieformen der, angenommenen, Urform näher kommt. Warum Pfisterer hier wieder von einer Sechsteiligkeit, die er auf der Seite davor „widerlegt“ hat, spricht, ist nicht ganz verständlich. Warum sollte denn eine völlig plausible Formstruktur, die aber, wie man leicht sehen kann, melodisch doch recht einfältig ist, nicht durch eine interessantere, „symmetrische“ Form ersetzt worden sein? Gerade die AlleluiaKomposition ist noch lange produktiv, warum sollte das nicht auch für die Redaktion von älteren Melodien gegolten haben. Was für Voraussetzungen die zitierten Fragen von Pfisterer so eindeutig und einfach mit *nein* zu beantworten veranlassen sollten, das wird jedenfalls nicht einsichtig, wie Pfisterer auch die Beachtung der Relation der Melodien — und auf die kommt es doch vor allem

Grundsätzlich fällt auf, daß die Lage der Rezitationstöne in beiden Fassungen geradezu ebenso grundsätzlich verschieden ist; die dezidierte, in der Fassung von *Hic est discipulus* sozusagen sogar noch bestärkte, Rezitation auf *D* in Greg fehlt in AR. Man müßte also mit Pfisterer fragen (s. die letzte Anm.): *Ja, was kann denn die Römischen cantores dazu gebracht haben, die plausible tonräumliche Anlage so zu verändern, warum auch gleich die Intonationswendung von Greg in eine so gestaltarme Wendung wie in AR umzuwandeln?* Das kann den Grund haben, daß man einen anderen Geschmack hatte<sup>425</sup> als man

---

an — ganz unbeachtet läßt. Daß die Melodieadaption in AR im Fall des All. *Hic est discipulus* völlig plausibel gewesen wäre, müßte Pfisterer ebenfalls erst noch einmal nachweisen. Jedenfalls geht hier Greg wesentlich plausibler mit der Syntax um als AR: Daß Greg in *Dies sanctificatus* keinen Einschnitt auf *sanctificatus illuxit* macht, ergibt sich aus seinem strikt durchgehaltenen Modell, dessen Urform erst noch eruiert werden müßte (woher wollte man wissen, daß nicht eine textlich kürzere Form den Ursprung der Mustermelodie gemacht hat: Die Gestalt der Mustermelodie z. B. im All. *Video caelos*, ist hinsichtlich der Wiederholung wesentlich sinnvoller, musikalisch aufwendiger in Greg komponiert als in AR; in Greg hat man die wiederholte, große Formel auf *caelos apertos* und auf *a dextris virtutis*, wogegen AR keine Wiederholung kennt, „dafür“ aber kurz hintereinander zwei große Melismen auf *Iesum stantem a dextris*, wobei das erste Melisma das sonst wiederholte, das zweite ein neues Melisma ist — soll hier eine solche „Individualisierung“ gegenüber der Regelmäßigkeit oder *Vereinheitlichung* plötzlich der Beweis für Sekundarität der „individualisierten“ Melodie sein; eine gewisse Folgerichtigkeit würde man schon gerne haben.

Allein aus verschiedener Art der Verteilung bzw. syntaktisches „Funktionieren“ der Mustermelodie und deren nicht ganz identisches „Aussehen“ zur Grundlage weitreichender Behauptungen zur genetischen Relation beider Fassungen machen zu wollen, erscheint nicht ganz leicht zu sein, vielleicht wäre hier eine vorgängige vergleichende Gegenüberstellung aller einzelnen „betroffenen“ Melodien bzw. Ausprägungen der Mustermelodie methodisch nicht ganz sinnlos gewesen.

Die „Logik“ jedenfalls, daß „die“ Franken zu dumm waren, sinnlose Melodien zu verbessern, sondern diese nur von, ebenso dummen?, alten Römern genau übernehmen konnten, bis dann die neuen Römer klar das Bessere aus dem überlieferten dummen Zeug an Melodien gemacht haben — ausgerechnet die Melodie des All. *Dies sanctificatus* —, erscheint schon etwas mehr als seltsam; und zwar deshalb, weil die Melodien von Greg als irgendwie denen von AR gegenüber als archaisch, sinnlos oder sonst minderwertig, veraltet o. ä. zu qualifizieren, man schon die Ignoranz eines geradezu pathologisch unmusikalischen Betrachters aufweisen müßte, was hier natürlich nicht auf Pfisterers Deutungen bezogen werden soll oder kann, weil er die Melodiegestalten sowieso so gut wie nicht für beachtenswert hält. Jedenfalls ist nicht einzusehen, daß eine komplexere, deutlich gegliederte und dominant „symmetrische“ Melodie früher angesetzt werden soll als die Entsprechungen in AR, die die Wiederholung als gemeinsames Erbe zu erkennen geben: Warum also soll die sozusagen sorgfältigere Form der Melodie gerade hier nicht auch etwas wie sekundäre Gestaltangleichung bedeutet haben dürfen?

<sup>425</sup>Daß in Greg ein anderer Stil vorliegt als in AR wird man bemerken, wenn man die Melodien vergleicht und nicht auf Formelverteilungen beschränkt.

— angeblich — die Gregorianische Fassung redigierend übernahm oder weiterentwickelte, merkwürdigerweise nach Pfisterers Vorstellung bei einer Greg vergleichbaren Bemühung um Bewahrung der alten Melodien; da ist den „altrömischen“ *cantores* offenbar nur der eigene Stil „durchgegangen“? Aber, wo kam dieser Stil nur her? Sind da etwa Einflüsse aus Mailand in Rom vorzusetzen? Die Antwort, daß man solche Stilmerkmale der konkreten Gestalt der Melodien einfach unbeachtet läßt, erscheint auch nicht als methodisch sinnvoller Ansatz, eine derart weitgehende Behauptung ausreichend rechtfertigen zu können.

Warum sollen die Fränkischen *cantores* dann nicht auch ihrem Geschmack redigierend gefolgt sein können? Und, wie bereits bemerkt, warum sollen die Römischen *cantores* ausgerechnet die, nach Pfisterers Formulierung, so *plausible* „symmetrische“ Form für nicht ursprünglich gehalten haben, die bei kürzeren Texten eben entsprechend zu ändern war. Es ist bedauerlich und methodisch unverständlich, aber alle diese Fragen läßt Pfisterer unbeachtet — mangelnde Sorgfalt bei der „Durchsetzung“ seiner vorgegebenen Vorstellung von der genetischen Relation? Übrigens, daß AR nur Teile aus Greg übernommen haben könnte, erscheint angesichts der langen Dauer bis zur Rationalisierung von AR nicht ausgeschlossen, z. B. für das Alleluia:

Al- le- lu- ia

Also immerhin, die Melodien des Rufes sind sich so ähnlich, daß man einen Vergleich der Alleluiaverse als begründet ansehen kann. Die Parallelität ist klar genug, gerade deshalb fallen aber die Unterschiede auf, z. B. der „Ersatz“ der für Greg typischen sukzessiven Abwärtsbewegung auf *alleluia*, *GF GE ED* durch die bekannte Floskel in AR; dieser „Ersatz“ hebt den Sinn der Gregorianischen Kadenz auf. Wenn AR im Folgenden die „Triller“bewegung, *aGaG* etwas ausdehnt, wird man von einer einfachen Ornamentierung sprechen können, wenn aber AR das zweite Erreichen des Subtons der Tonika *G* nicht kennt, *CD FD F EFG*, verzichtet AR auf ein wesentliches tonales Merkmal von Greg. Auch der Schluß kann nicht einfach gleich gesetzt werden, hier hat Greg die auffälligere Form. Die Frage, ob man im Choral so „kleine“ Unterschiede ernstnehmen darf, dürfte durch solche Beispiele beantwortet sein: Daß die Zeitgenossen den Unterschied nicht bemerkt haben könnten, obwohl sie ihn so niedergeschrieben haben, wäre eine etwas absonderliche Annahme. Abgesehen davon, daß die Auflösung der markanten Fassung von Greg — angeblich — durch AR zumindest ein dominantes AR eigenes Stilempfinden verlangen würde, und dieser Stil irgendwo abzuleiten wäre, ist ersichtlich nicht entscheidbar, welche Fassung die ältere sein könnte?

Wieder weist Greg eine stärkere Konturiertheit auf, womit man z. B. die Gestaltung des ersten Abstiegs bezeichnen könnte. AR geht hier eher „symmetrisch“ vor, eine Sequenz, was man auch als Hinweis auf größere Modernität werten könnte, wenn man in AR solche Bildungen nicht als geläufige Floskeln auch sonst finden könnte. Nicht ganz unbeachtlich ist hier übrigens, daß Greg im Umgang mit dem Höchstton wieder die für Greg stilbestimmende Ökonomie im Umgang mit Extremtönen erkennen läßt: In Greg erscheint der Ton erst im zweiten Teil, dann auch nur einmal, in AR dagegen bereits im 1. Teil und dann auch noch wiederholt; insgesamt wird die Höchstlage in Greg sozusagen stärker isoliert. Auffällig ist auch, wie Greg den Tiefstton im zweiten Teil heraushebt, als Subton der Tonika erkennbar aus tonalen Gründen — in rhythmischen Hss. sind diese Tiefstöne auch als *longa* notiert, der *ouvert-clos*-Effekt ist also auch rhythmisch bewußt gemacht — warum sollte man dieses Merkmal nicht beachten, und zwar als Unterschied beider Fassungen: *CD FD F EFC F... D*.

Wie gesagt hebt Greg am Schluß die Tonwiederholung *F* dadurch hervor, daß sie durch Quartsprung erreicht bzw. unterbrochen wird. Charakteristisch erscheint für Greg auch das Merkmal der Betonung des abschließenden Terzsprungs. Aber, wie gesagt, wer hier die ältere Version aufweist, wer wollte das sagen — daß AR durchaus die ältere Versmelodie haben könnte, sich im Ruf aber an Greg, sekundär, ausrichtet, erscheint keineswegs als von vornherein durch Absurdität widerlegte Hypothese — warum, wenn *Hic est discipulus* in der *MMM II* zugrunde liegenden Hs. in beiden Versionen erscheint, sind solche Ausrichtungen natürlich nicht undenkbar. Aus der großen Ähnlichkeit des Rufes kann man also für die Frage nach der genetischen Relation beider Fassungen nichts an Beweisen ableiten. Gehen wir also zum *A*-Teil — Gregorianisch gerechnet — des Verses:

AR

Greg

Di- es san-cti-fi-ca- tus

AR

Greg

il- lu- xit no- bis

Wenn man nicht wie Pfisterer die Lösung der Frage bereits vorweg kennt, erscheint angesichts dieser beiden Melodienphrasen die Entscheidung, welche davon der ursprüng-

lichen am nächsten kommen könnte, nicht gerade einfach; allerdings wird man eine sekundäre, durch angebliche Weiterentwicklung, Rezeption oder Bearbeitung aus Greg entstandene Tilgung des für Greg typischen, vom Raum der Toniak aufsteigenden Initiums für schwer vorstellbar halten müssen, hier ist wieder die tonale Bestimmtheit auch des Anfangs für Greg maßgeblich; naheliegende Folgerung ist die Annahme, daß Greg hier eine wie AR beginnende Fassung durch seinen tonalen Typ von Initium ergänzt hat.

Betrachtet man weiter den Umstand, daß Greg diese Melodie (mit charakteristischer Ausnahme zu Anfang) wörtlich wiederholt, dann wird man sich wenigstens vorstellen dürfen, daß der Wille zu einer solchen übergeordneten Form in der Individualität der betreffenden Melodie begründet sein könnte, daß also Greg die individuelle oder eben redaktionell individualisierte Fassung darstellt, während AR eher nur Formelzusammenstellungen zu kennen scheint: Man kann doch nicht leugnen, daß gerade die auffällige Lagerung des Rezitationsteils die Identität des Gregorianischen A-Teils durch ein weiteres auffälliges Merkmal verstärkt — gerade dieses Merkmal fehlt in AR ganz, weshalb in *Dies sanctificatus* bei der Wiederholung ein wesentliches gestaltnmäßiges Wirkungskriterium fehlt: Vor allem aber wird, wie bereits oben bemerkt, die Besonderheit der Form des A-Teil in Greg durch den gegenüber AR markanten Anfang verdeutlicht: Der schnelle Aufstieg gegenüber der rein ornamentalen, nämlich die *tuba* umspielenden Melisma. Die besondere Wirkung dieses Teils in Greg beruht gerade auf dem Kontrast dieses schnellen Aufstiegs und der dann folgenden Rezitation auf tiefer Lage, warum man diese Besonderheit nicht als Veränderung einer AR nächstehenden Fassung ansehen darf, wäre doch einer näheren Begründung bedürftig (wenn man schon entsprechende genetische Thesen aufstellt) — auch hier darf wieder gefragt werden, warum die Möglichkeit, daß Individualisierung ein Ergebnis einer eingreifenden Redaktion sein könnte, so von vornherein ausgeschlossen sein müßte.

Und tatsächlich, die Art der Kombination der tiefen Rezitation mit dem Umfang der beiden großen Melismen ist ästhetisch beeindruckend: Der rasche Aufstieg zu Anfang, immerhin mit „Ausholen“ nach unten eine Sext, die anschließende tiefe Rezitation<sup>426</sup>, und dann als Abschluß nochmals ein entsprechend beweglicher Aufstieg im Melisma, das erscheint nicht gerade als alltägliche Bildung. In der Binnenform ist der 1. Abstieg bemerkenswert durch das Verharren auf *G*, dem der Abstieg mit — langer — *virga, bistropha* vor Terzsprung auf die Tonika auch nicht trivial gestaltet folgt. Der „Darbietung“ des Terzsprungs entspricht übrigens die Schlußbildung, die auf Subtonika schließt, mit dem verharrenden Wechsel von *D – F*, womit der dann schließlich erreichte Schluß, *E – C C*, als wirklich neuer Effekt folgt. Also, daß dies nicht sehr bewußt gestaltet sein könnte, fällt, insbesondere in Hinblick auf die parallele Schlußbildung in AR nicht ganz leicht zu

<sup>426</sup>Die Länge dieser Rezitation im All. *Dies sanctificatus* besonders auffällig beweist, daß der Adaptor die Vierteiligkeit als absolut verbindlich angesehen hat, daß er also vier Teile, nicht mehr und nicht weniger zu verteilen hatte — hier liegt ein zentraler Unterschied der Disposition zu AR; erfassen kann man diese Disposition aber nur, wenn man systematisch alle Erscheinungen dieser Mustermelodie in beiden Fassungen und dann parallel bewertet; eine methodische Notwendigkeit.

behaupten, woraus doch die grundsätzliche Möglichkeit einer redaktionellen Bearbeitung durch Greg folgen kann: Daß Greg mit seiner „Symmetrie“ der Kadenzen tonale Aspekte ausführt, ist auch nicht einfach unbeachtet zu lassen, sondern ein Gestaltmerkmal.

Man muß doch sehen, wie in Greg auf der Silbe *nobis* zunächst ganz korrekt die Tonika erreicht wird, zunächst durch die aufeinander zu beziehende Folge der *climaci* mit Terzsprüngen und der dann mit *G F E C D* erreichten, ausdrücklich langen Tonika, der sich, sozusagen immer noch auf der Tonika das genannte Verharren auf *F – D*-Sprüngen anschließt. Der Effekt, ein Spiel mit der Tonalität — das ist natürlich nicht im Sinne *harmonischer Tonalität* gemeint, sondern eher im Sinne eines kompositorischen Spiels mit der *finalis* als Bezugston —, ist so deutlich, daß die Frage, ob hier nicht eine Individualisierung der Fassung von AR vorliegen könnte, wohl nicht von vornherein als Unsinn angesehen werden kann.

Denn, was macht AR? Zunächst findet man eine hochgradig triviale Anfangswendung auf *dies*, dann die auch nicht gerade erregende Rezitation auf der Quart, was recht normal erscheint — tonräumlich liegt also überhaupt keine effektvolle Disposition vor. Auch die Zäsur, wie zu erwarten nicht auf *Dies*, sondern *Dies sanctificatus*: Zunächst recht einfache Umspielungen des Rezitationstons, wie es sich für eine Zäsur gehört, dann ein skalischer Abstieg mit Rückwendung zum üblichen Zäsurton, Subton der *tuba*. Die, die Verwendung eines solchen Wortes sei erlaubt, Spannung der Durchmessung des Tonraums in der Disposition von Greg fehlt völlig. Die Gestaltung erscheint eben normal. Das ändert sich mit dem Schlußmelisma, das immerhin mit den Sprüngen auf bzw. zu Anfang von *illuxit nobis* sozusagen einen tonräumlich bewegungsmäßigen Grund für die folgende bewegliche Melodik bringt, die aber zunächst wieder in der üblichen Umspielung vor dem eigentlichen Abstieg erfolgt. Aber, wie sieht der dann aus: Skalische Abstiege, die dann alle auf dem Subton der Tonika, dem Abschnittsschluß enden; die funktional effektvolle Verschiebung — zunächst scheinbar Abschluß auf *C*, Bestätigung durch Wiederholung *D – F*, dann zuletzt „endlich“ der Richtungswechsel — in Greg fehlt völlig, der Schlußton ist mit seinem ersten Erreichen als solcher klar, so daß die anschließenden — nach dem letzten *climacus* — *neumae* eben wieder nur Umspielungen dieses Schlußtons sind. Bemerkenswert ist dabei, daß AR die Terz über diesem Schlußton, *C* als *porrectus* betont; Greg dagegen durch die Wendung *F – D*, die Tonika dezidiert noch nicht verläßt.

Mit solchen vagen Umschreibungen auffälliger Merkmalsunterschiede aber, die bei der Betrachtung von Musik nicht vermieden werden können, erscheint die Hypothese, daß Greg eine sorgfältige Individualisierung von AR sein könnte, gar nicht abwegig. Jedenfalls bedeutet der Verzicht auf die Zäsur und dafür die Ausdehnung des Anfangsmelisma eine tonräumliche Disposition, die die beiden melodischen „Bewegungsstellen“ in einer Weise zum Ereignis werden läßt, wie sie AR nicht kennen kann. Könnte man sich wirklich nicht vorstellen, daß eine Fränkische Neukomposition sich bewußt entschieden hat, die normale Rezitation zu verlegen, vielleicht sogar veranlaßt durch die Zäsur in AR, wo die Tonika wenigstens einmal erreicht wird, um den Effekt der beiden „einrahmenden“ Melismen erst wirksam werden zu lassen: Die Trivialität des Anfangsmelismas in AR jedenfalls muß

jeden, der das Problem nicht vorweg gelöst hat, zur Frage veranlassen: Wie kann man ein so charakteristisches Anfangsmelisma zu einer derart insignifikanten Floskel verkommen lassen, wenn man annehmen will, AR stamme von Greg oder einer Greg sehr nahen Urform ab. Aber, *verkommen lassen* reicht als Qualifikation auch nicht, man muß dazu noch annehmen, daß diese Insignifikantifizierung ausgerechnet des Anfangs verbunden sein müßte mit der redaktionellen Entscheidung, die Rezitation auf *G* zu „normalisieren“.

Kompositorische Entscheidungen sind wie das Wort *de gustibus non est disputandum* zeigt, nicht einfach mit rationalen Gründen zu erklären — nur wird deutlich, daß Pfisterers These zumindest ebenso viele Fragen offenläßt, bzw. wie er formuliert *erklären müßte*. Einfach durch Verweis auf die angebliche *Plausibilität* von abstrakten Formelhäufigkeiten und Gliederungsverschiedenheiten, ohne auch nur die Textstruktur, d. h. die syntaktischen Möglichkeiten und Freiheiten von Adaptoren in beiden Fassungen die Relation der beiden Fassungen auch in diesem Fall nicht zu lösen sein, zumal gerade Greg an Klarheit der Disposition nichts zu wünschen läßt; daß es gelegentliche Unterschiede sozusagen in der Zuordnung der Adaptionen geben kann, übrigens in beiden Fassungen, besagt nur, daß redaktionelle Eingriffe aufgrund von „neuer“ Sichtweise der syntaktischen Struktur in beiden Fassungen möglich gewesen sein, d. h. nicht einfach a priori als nichtexistent völlig unberücksichtigt gelassen werden können.

Nun aber kann man auch nach der Besonderheit des All. *Tu es Petrus* fragen<sup>427</sup>. Dieses benutzt, wie Pfisterer ganz klar erkannt hat, *ib.*, S. 139, das, leicht veränderte Anfangsmelisma von — Greg — *A* abschnittsbildend; zu beachten ist hier auch, daß der Text z. B. in Vergleich zu dem des All. *Dies sanctificatus* nicht nur zu Anfang auffällig kurz ist; der Adaptor nutzt die Anfangsformel ab der Silbe *Tu es Petrus*, die ersten zwei Silben setzt er, ganz ähnlich wie AR, rezitativisch, also anders als der Typ, der jeweils die unbetonten Anfangsilben auf den initialen Aufstieg setzt, den Abstieg von Höchstton auf die betonte Silbe, wie man dies im All. *Inveni David* sehen kann<sup>428</sup>: Da

<sup>427</sup>Im All. *Memento Domine*, das ebenfalls einen sehr kurzen Text hat, erscheint, in gleicher Tonart, der wesentliche Teil — mit veränderter Kadenzwendung — des Abschlußmelismas von *A*, also *nobis* im All. *Dies sanctificatus*: Es gab also auch aus Mustermelodien „wandernde“ „Motive“. Das ist ein Hinweis auf freie Nutzbarkeit auch von Mustermelodien.

<sup>428</sup>Der Vergleich mit AR macht besonders deutlich, was als Entsprechungen anzusehen ist: Der in Greg grundsätzlich als höchstaufwendige Anfangswendung auf das erste Wort gesetzte Bogen bestimmt in AR einen abkadenzierten Abschnitt, AR ist also im ersten Abschnitt zweiteilig, Greg hat daraus eine markante Anfangswendung zusammen mit einem umfassender verstandenen ersten Abschnitt gemacht; zwei verschiedene Dispositionen vergleichbaren Formelarsenals, wie man dies beim Vergleich des All. *Hic est discipulus* besonders schön sehen kann: Greg disponiert *Hic est — discipulus ille*, wogegen AR so verteilt: *Hic est discipulus ille* für Greg *Hic est!* Greg hat also die wesentlich auffälligere Disposition, AR ist eher trivial. Warum das dann für eine genetische Abhängigkeit AR aus Greg und nicht selbständige Anwendung der Mustermelodie, also selbständige Adaptionemethodik, auch individuell innerhalb jeweils einer Fassung gelegentlich verschieden, bedeuten darf, ist angesichts der absoluten Unterschiedlichkeit des in-

wird das Melisma, das in *Dies sanctificatus* die erste Silbe besetzt auf die zwei verteilt. Im All. *Video* wird allerdings die erste, betonte Silbe mit dem Initialmelisma, die folgende unbetonte Silbe mit dem Abstiegs melisma vertont: Das Adaptionsprinzip des Anfangs war also nicht notwendig akzentbeachtend; genauso wird im All. *Vidimus stellam* vertont — das Prinzip in Greg war also die Vertonung des 1. Wortes, das in AR nie als syntaktische Einheit gesehen wird, mit der so auffälligen Anfangswendung: Greg zieht zusammen, was in AR auf einen vollen Satzteil gelegt wird: *Vidimus* in Greg wird in AR als *Vidimus stellam eius* vertont, mit den entsprechenden Folgen; Greg gestaltet also den Anfang geradezu konzentriert, auch durch Weiterführung mit Rezitation auf der Tonika, markant, geradezu als eine Art *Initialiubilus* — damit soll keine neue Terminologie geschaffen, sondern daraufhingewiesen werden, daß Greg diese Mustermelodie durch die Gestaltung des Anfangs vor anderen Melodien heraushebt, individualisiert: Den fränkischen *magistri cantilena*e solche Fähigkeiten a priori absprechen zu wollen, spricht methodisch für sich.

Beachtenswert ist ebenfalls bei dem nur zu Anfang etwas anderen All. *Tu es Petrus*, daß z. B. Metz die Melodie nicht überliefert, sie auch nur in drei *Sextuplex*-Hss. belegt ist, nicht notwendig ein Zeichen für besonders hohes Alter:



Ganz identisch ist die Melodie mit dem Typ also nicht, ausgerechnet den charakteristischen schnellen Aufstieg läßt der Adaptor dieses Verses aus, statt dessen beginnt er mit einer Rezitation auf *G*; und es ist zu bemerken: So rezitiert auch AR! Ein Hinweis darauf, daß dieses All. noch die Urform von AR bewahrt hat, d. h. hier (noch) nicht von der sonst durchgeführten Redaktion berührt worden ist? Unmöglich wäre eine solche Interpretation des „Sonderanfangs“ in Greg bei diesem All. also nicht: Betrachtet man die Tabelle in Apels Buch über den Choral, S. 382, fällt auf, daß *Tu es Petrus* mit vier Silben beginnt, alle anderen des Typs (man kann auch AR vergleichen) haben als Anfangsworte zwei oder drei Silben. Natürlich hätte der Adaptor leicht, *Tu es* wie *Dies* vertonen können, war *Petrus* etwa zu wichtig, um „nur“ rezitiert zu werden: Die Formel hätte verlangt, *Tu* auf die erste *neuma*, *es* aber auf die zweite zu setzen. *Petrus* hätte dann rezitiert werden müssen, strukturell wäre das möglich gewesen, der Adaptor entscheidet sich anders, in Erinnerung an die ursprüngliche, in AR überlieferte Form? Dies wäre eine der denkbaren Möglichkeiten.

Daß der Adaptor aber hier auch nicht einfach aus kompositorischer Laune so adaptiert haben muß, daß es also auch in musikalischer Form rationale Entscheidungen gegeben haben könnte, das ließe sich vielleicht doch zeigen. Der Adaptor verändert den Anfang ganz bewußt in Hinblick auf die Gesamtform (und in bewußter Erinnerung an die Vorgabe?):

italien Aufstiegs, der nur in Greg auftritt, zu fragen. Warum sollte das auffällig Ungewöhnliche ursprünglich sein?

Das Anfangsmelisma wird zu einem Abschluß- oder Zäsur-Melisma eben durch Auslassen des initialen Aufstiegs, nämlich durch rezitativischen Anfang, damit wird sozusagen jeder Abstieg zu einer Kadenzfloskel. Wie gesagt hätte die Adaption von *Tu es Petrus* schematisch so erfolgen können: Anfangsmelisma auf *Tu es*, Rest auf die Rezitation, also *Petrus, et super hanc* und schließlich auf die letzten zwei Silben die Schlußwendung *petram*, wie dies auch geschieht. Statt dessen läßt der Adaptor gerade die auffällige initiale Anfangswendung aus, ja er setzt gerade die zwei Anfangssilben rezitativisch, beginnt also gar nicht mit der Anfangswendung des Typs, sondern setzt *Tu es Petrus* als normalen Abschnitt, in der Disposition also identisch mit AR<sup>429</sup>. Könnte etwa wegen des viersilbigen Anfangs kompositorisch ganz bewußt nicht die neue, fränkische Art der Initialgestaltung, sondern die „alte“ genommen worden sein?

Sollte der Grund für diese Übereinstimmung der sein, daß die musikalisch angeblich so dummen Fränkischen *cantores* nur stupid identisch, jede einzelne Melodie zusammen mit ihrem Text nur als einzelnes Lied übernehmen konnten und hier die ursprüngliche Römische Fassung eben die Mustermelodie zu Anfang verändert haben „muß“, denn Greg „muß“ die ältere Fassung sein, sie ist hier zu Anfang verschieden, also „muß“ die Urfassung hier so „falsch“ gewesen sein; die neuen Römischen aber haben dann denkend Greg umgearbeitet, wenn auch, wie Pfisterer hier merkwürdigerweise annimmt, durch ein Mißverständnis, nämlich die Interpretation des in Greg klaren Initialmelismas als Zäsurmelisma, wozu ausgerechnet der markante Anfang ausgelassen und durch eingefügte Rezitation ersetzt worden sein müßte, der Effekt also hochgradig verwässert worden wäre — das sollen die Römischen Adaptoren geleistet haben?

Wenn nun zusätzlich eine einzige Fassung in Greg mit der von AR hinsichtlich der Disposition und vor allem dem Fehlen des sonst üblichen initialen Aufstiegs (nicht in der Melodieform der Teile und der Lage der Rezitation) übereinstimmt, alle anderen Ausprägungen des Typs in Greg aber mit diesem initialen Aufstieg beginnen, soll das ausgerechnet ein Hinweis darauf sein, daß AR aus Greg entstanden sein müsse<sup>430</sup>?

Daß Greg eine redaktionelle Reaktion auf eine Fassung wie AR — sie muß natürlich nicht identisch mit der Urfassung sein — nicht sein kann bzw. darf, daß das diese spezielle Formeladaption bedeuten sollte, müßte erst noch einmal plausibel gemacht werden. Denn, warum verändert der Adaptor der Melodie von *Tu es Petrus* den Anfang in dieser

<sup>429</sup>Die anschließende typentsprechende Rezitation ist in Greg aber auf der Tonika, in AR in hoher Lage, *F*.

<sup>430</sup>Auch die markante Gestaltung des Melismas auf *aedificabo* nur in Greg, durch Erreichen des Subtons der Tonika sollen die Adaptoren von AR durch ein nicht gerade bemerkenswertes Melisma „ersetzt“ haben? muß dann auch gefragt werden: Warum werden alle markanten Gestaltmerkmale durch die angeblich sekundär entstandene Fassung so aufgehoben? Hier sei die angesprochene Stelle zur Unterhaltung aus dem in Greg späten All. *Magnus sanctus Paulus* zitiert (in Greg bringt dies bestimmte, kleine, aber signifikante Veränderungen mit sich, so z. B. die längere Rezitation zu Anfang, s. u.: Greg adaptiert individuell, AR schematisch):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 've- re di- gne est' are written below the staves. The AR staff has a more complex melody with many notes and rests, while the Greg staff has a simpler melody with fewer notes and rests. The lyrics are: 've- re di- gne est'.

Hier AR aus Greg ableiten bzw. entstanden sehen zu wollen, erscheint auch dann nicht ganz einfach, wenn der Vertreter der entsprechenden These auch nur die Beachtung oder das Stellen solcher Fragen für völlig überflüssig zu halten scheint: AR komponiert eine ausgedehnte Kadenz mit auffälligem Anfangsmelisma, „Triller“figur, wie sehr beliebt, die als Ornament des Anfangstons gelten mag, danach die Gestaltung des Aufstiegs durch ausgeprägte „Gegenbewegung“, dies ist keine triviale Wendung, was dann folgt erscheint nicht mehr so auffällig: Betonung Tonika, dann Terzaufstieg zum Rezitationston, der durch die „Gegenbewegung“ dynamisch noch überboten wird: AR erreicht *a*, Greg dagegen nur *G* — dies könnte man als Auswirkung einer Dynamik der Ornamentierung ansehen, wenn man das so will; man müßte dann auch beachten, daß AR diesen Höchstton *a* oft, Greg dagegen nur an ausgezeichneten Stellen singt, also eine größere Ökonomie im Umgang mit Extremtönen zeigt, was typisch für Greg ist (wobei hier das mehrfache Auftreten durch die Wiederholung bedingt ist; im Schlußabschnitt erreicht AR immerhin als absoluten Höchstton *h*, nur einmal, zeigt also hier ebenfalls die angesprochene Ökonomie, was Greg aus tonalen Gründen ausgelassen haben könnte; Tritonus über dem Rezitationston). Daß hier also ein aufwendiges Initium gestaltet wird, ist klar, nicht klar dagegen ist, wie man das aus Greg hätte ableiten können — und die jeweilige Formel ist ja Teil der Mustermelodie in der jeweiligen Fassung.

Greg beginnt ebenfalls mit Vorinitium, einfacher, akzentbeachtender Rezitation auf der Tonika. Die hier zitierte Fassung rezitiert vor Akzent, die ursprüngliche beginnt vergleichbar mit der von AR sofort auf der ersten Silbe mit der „Triller“figur (Greg wäre hier also unter Preisgabe der vorinitialen Rezitation zu verschieben — ein Merkmal dieser späten Fassung, das auch den Anfang betrifft, s. u.); nur wird diese bis zur Unterquart der Tonika geführt, ein klarer Hinweis auf die plagale Tonart; daß dies keine sekundäre Formentscheidung von Greg gewesen sein darf, müßte also erst bewiesen werden. Dann folgt vergleichbar der Aufstieg, allerdings, in Hinblick auf den Tiefstton auch notwendig, vermittelt durch *CD F*; diese Folgerichtigkeit — der Sprung von *A* zu *F* wäre zu groß für den Stil — läßt Greg hier also reicher ornamentieren. Verständlich ist auch, daß Greg hier den Höchstton nicht verwendet, der im vorangegangenen und im folgenden Abschnitt auftritt, jeweils als „Ereignis“ eines Melismas, nämlich als Folge der Wiederholung des *A*-Teils in Greg, die hier auch AR kennt.

Daß die Fassungen hier parallel verlaufen, im Gegensatz zu Anfang, ist klar, ebenso klar ist aber, daß Greg hier, für einmal, die weitergehende Ornamentierung des Gerüsts aufweist, zudem aber noch die „Triller“figur (die hier einmal nach Metz zitiert wird, es handelt sich bei den Tonrepetitionen um *Pressus*; ein Zeichen, das zur Zeit der Notation von AR natürlich nicht mehr

Weise<sup>431</sup>?

Wie bereits bemerkt, hat der zweite Teil dieses Verses so wenig Text, daß eine Wiederholung des zitierten (veränderten) A-Teils (Greg), ausgeschlossen ist. Wie schafft man dann dennoch eine vierteilige Melodie? Hier könnte nun der Grund für den gegenüber der Normalform im Gegensatz übrigens zur Fassung in AR, die zu Anfang genau der in AR üblichen Version folgt, veränderten Anfang liegen: Greg hat (in den anderen Melodieadaptionen) deutlich verändert, AR ist schematisch; ein Hinweis darauf, daß Greg die Vorgabe für AR sein müsse? Vielleicht kann man die Relation auch „umgekehrt“ begründen (die Formulierung von Gegenargumenten ist Aufgabe jeder wissenschaftlichen Methode, die der Durchsetzung eines Vorurteils hat dagegen gewisse Probleme): Durch eine bewußte Abspaltung des Anfangs kann man vier Teile erhalten — und genau das kann eine Entscheidung gewesen sein, die sich an der originalen Gestalt orientiert hat. Damit wird klar, daß man so kleine Veränderungen wie angedeutet nicht notwendig als Widerspruch oder kompositorische Willkür oder einfach unbeachtlich übersehen muß, sondern daß man von den Adaptoren schon ein gewisses Ausmaß an musikalischer Intelligenz erwarten darf und kann, daß also der Versuch, auch hier rationale Erklärungen zu geben, zumindest nicht als methodisch falscher Ansatz anzusehen ist: Hier kann man die Gesamtdisposition mit der Art der Veränderung des Anfangs in Bezug setzen; zudem als möglicher Rückgriff

---

produktiv war) durch den Tiefstton als besonders „tiefe“ Lage in der Gesamtdisposition kennzeichnet. Daß AR ausgerechnet dieses auffällige Gestaltmerkmal hätte, wie auch immer zersingen sollen oder können, wäre wieder eine Behauptung, die zu akzeptieren nicht einfach wäre, will man nicht annehmen, daß den römischen Sängern die tiefe Lage zu schwierig gewesen sein sollte: Erst durch diesen Tiefstton wird doch die „Triller“-figur zu Anfang zu einem Gestaltmerkmal: *DDC DDC DA*, eine Art Beschleunigung des Abstiegs wieder unter der Relation „übergeordneter“ Zweistimmigkeit, d. h. der „Messung“ des jeweils erreichten Abstands durch Bezug auf einen Halteton. Daß hier die markantere Gestaltung unbedingt die ältere, ja ursprüngliche gewesen sein sollte, ist wohl eine ausreichend *plausible* Erklärung, d. h. ist keine Erklärung: Wie schon oben angesprochen, kann man es doch nicht als gestaltmäßigen Zufall ansehen, daß die Rezitationslagen in Greg abschnittsweise abwechseln, und daß dementsprechend die tiefen Rezitationen durch hochreichende Initial- und Kadenzmelismen „umrahmt“ sind, die hohe Rezitation aber durch tiefen Anfang. Diese klare, durch die Wiederholung besonders auffällige Lagendisposition in Greg ist markant genug, um als Kandidat des musikhistorischen Modells einer sekundären Gestaltumbildung in Greg verwandt werden zu können.

<sup>431</sup>Betrachtet man die späte Adaption der Mustermelodie im All. *Magnus sanctus Paulus*, das in AR schematisch vertont wird, fällt auf einmal die bereits angeführte, s. Anm. 430 auf Seite 895, zweisilbige vorinitiale Rezitation auf *vere digne*, wie auch die größere Anfangsrezitation auf Tonika ganz zu Anfang: Der Adaptor hat die beiden betreffenden silbenzählenden Initialwendungen akzentbeachtend verstanden, d. h. er hat die Formel „akzentisch“ „korrigiert“ — dies ist eine selbständige Auseinandersetzung mit der Formel, was natürlich für die ursprüngliche Zeit gar nichts besagt. Im Gegensatz zu dem Adaptor in AR hat der „von“ Greg also selbständig gedacht.

einer dann klar als älter bewußten „Urform“.

Und was soll man daraus für die Relation von Greg und AR schließen? Daß unmöglich Greg von AR — bzw. einer entsprechenden Urfassung — abstammen könne, weil sonst verschiedene Fassungen vom gleichen Vorbild abstammen müßten? Denn AR vertont wie gesagt genau entsprechend seiner Vertonung der anderen Verse, die diesem Melodietyp folgen. Also: Identität in AR (was auch nicht korrekt ist), Verschiedenheit in Greg (selten genug), damit ist eine Ableitung von Greg aus AR — bzw. einer AR nähere Urform —, nicht aber die „umgekehrte“ Richtung ausgeschlossen? Individualisierung als musikhistorisch sekundäre Entwicklung darf es nicht geben, selbst wenn die Adaption einer Mustermelodie, die fränkische *magistri cantus*, ja sogar *cantores* im Antiphonar selbstverständlich leisten konnten und mußten, wie Helisachar verdeutlicht, eine individuelle Leistung ist? Und wie man das dann im Fall des All. *Hic est discipulus* erklären soll, wo AR individualisiert?

Diese Grundthese von Pfisterer müßte zutreffen, wenn man eben die Fränkischen *magistri cantus* für absolut stupide Rezeptionsmaschinen ansieht, die unfähig waren, auch nur den Sinn der von ihnen rezipierten Melodien zu verstehen — daß sie dann offensichtlich durchaus fähig waren, nicht nur neue, vielleicht sogar gelungene Melodien für Alleluiaverse zu komponieren, sondern auch weiterhin zu adaptieren, das kann man von K. Schlager erfahren (auch vom Typ des All. *Dies sanctificatus* gibt es weitere Beispiele, die nicht in allen *Sextuplex*-Hss. bezeugt sind). Hier kann man fragen, ob das nicht doch möglich sein könnte: Die Melodien in AR und Greg sind von erheblicher Verschiedenheit, wie oben am — Greg — A-Teil angedeutet (auch die anderen Melismen haben bemerkenswerte Unterschiede hinsichtlich gestaltmäßiger Markantheit<sup>432</sup>). Nimmt man an, daß die Fränkischen *cantores* nun doch nicht so stupid waren, wie Pfisterer annimmt bzw. annehmen muß,

<sup>432</sup>Z. B. im Schluß von A, der hier aus dem All. *Dies sanctificatus* zitiert wird:

AR	
Greg	
	il- lu- xit no- <span style="margin-left: 200px;">bis</span>

Natürlich sind die Melodien parallel: Den Melismenansfang kann man als identisch beschreiben; dann jedoch setzt bei vergleichbarer Kontur ein deutlicher Unterschied ein, der sich nicht einfach auf die Terzsprünge bzw. ihre Ausfüllung bei den *climaci* in AR beschränkt. Man muß sich nur die Behandlung des Tons *E* verdeutlichen, um eine hier deutlich verschiedene Form zu erkennen: Der Halbton ist für Greg sozusagen ein bedeutsames Ereignis, das zu Terzsprüngen führt, die klar auf ein nur zweimaliges Auftreten des *E* im Melisma bezogen sind; besonders deutlich wird dies an der „Umräumung“ des finalen Tons in der letzten Neume des Melismas, *FD EC D*. Es ist methodisch unzulässig, solche deutlichen Unterschiede als irrelevant anzusehen.

dann war doch durchaus plausibel zu machen, daß Greg eine Individualisierung einer AR nahestehenden Fassung sein könnte. Aber wenn das möglich ist, dann ist zu erwarten, daß die Fränkischen *cantores*/Adaptoren auch mit ihren Melodien umgehen konnten, also verstehen konnten, daß z. B. eine Wiederholung von *A* aus Gründen der Textausdehnung, der verfügbaren Silbenzahl, einfach nicht möglich war. Daß sie dann aber unfähig gewesen sein sollten, die von ihnen komponierte Form auch entsprechend bestimmter Zwänge zu verändern, das erscheint kaum als ausgeschlossen oder als absurde Annahme.

Gerade beim Vergleich mit der Fassung des All. *Tu es Petrus* mit der notwendig längeren Rezitation, *Tu es Petrus, et super hanc petram — aedificabo — Ecclesiam meam* im ersten Teil fällt — bei der Annahme einer Rezeption von Greg in bzw. als AR — auf, warum dann wenigstens nach der Zäsur nicht die Rezitation auf der Tonika übernommen worden sein darf, denn hier ist auch das All. *Tu es* dem Typ von Greg verpflichtet, soweit geht die Identität dann nicht, aus verständlichen Gründen eben der Gesamtform.

Wenn man überhaupt die Fassung von Greg als Vorbild von AR in diesem Fall betrachten will, dann ist eine solche Frage unvermeidbar — denn sie bezeugt doch, daß AR unter dieser Annahme nicht einfach ein Mißverständnis sein kann, sondern eine sehr weitreichende redaktionelle Veränderung. Die Annahme, daß irgendein musikalisch einigermaßen ausgebildeter *cantor* die Anlage von *Dies sanctificatus* in Greg irgendwie hätte mißverstehen können, erscheint als Begründung einer solchen Veränderung nicht gerade leicht zu akzeptieren: Die Interpretation des initialen Melismas von Greg *A* als Zäsurmelisma erklärt nicht das „Verschwinden“ der tonräumlich klaren Lage des Rezitationstons in dem dann zweiten Abschnitt des ersten musikalischen Satzes in AR; vor allem erklärt es nicht das „Auslassen“ des Initialmelismas, also des Aufstiegs: Welcher musikalisch Denkfähige konnte eine solche Vereinfachung durchführen — wenn nicht die gemeinsame Vorgabe die Form von AR, ohne Aufstieg, gehabt hat? Das Beispiel des All. *Tu es Petrus* ist also geeignet, Zweifel an der Vorstellung einer Abhängigkeit AR direkt von Greg zu wecken bzw. ungeeignet, diese a priori Vorstellung zu bekräftigen, sie weist eher auf ein Bewußtsein der in Greg geschehenen Umformung hin: Ein Adaptor hat aus gewissen Gründen die ursprüngliche Form verwandt, wesentlich zu Anfang und in der Disposition.

Nun aber gibt es noch weitere (scheinbare) Probleme, auf die Pfisterer seine These zu stützen sucht, — wenn man denn a priori voraussetzt, daß Greg keine redaktionelle Eigenarbeit leisten konnte, also auch keine individuellen Adaptionentscheidungen fällen konnte bzw. durfte: Es gibt noch andere Alleluiaverse auf die gleiche Melodie, in der ebenfalls aus Gründen der Ausdehnung des Textes, der verfügbaren Silbenzahl, eine Wiederholung des *A*-Teils (Greg) ausgeschlossen war, was Parallelen in AR hat, wo es auch Wiederholung oder Fehlen dieser Wiederholung gibt.

So ist z. B. im All. *Inveni David servum meum: oleo sancto meo unxi eum* die Zweiteiligkeit so eindeutig, daß ein Melodieadaptor keine Möglichkeit sehen konnte, die Zäsuren irgendwie anders zu verlagern, was bei ... *super hanc petram — aedificabo ...* wenn auch nicht gerade überzeugend, noch möglich war. In *Inveni* ist der Text insgesamt so kurz, gerade auch im *A*-Teil, daß eine Rezitation gar nicht möglich war, das erste Wort mußte

auf die für das Anfangswort vorgesehene Formel adaptiert werden. Hier also war eine Lösung wie in *Tu es Petrus* von vornherein ausgeschlossen, die Adaptierung der Melodie läßt hier keine Freiheit. Dies gilt ersichtlich auch für das All. *Iustus non conturbabitur, — quia Dominus firmat — manum eius*; zwar ist hier im *A*-Teil wenigstens ein wenig an Rezitation möglich, *non conturbabitur*, aber der Anfang mit zweisilbigem Wort läßt keine Freiheit hinsichtlich der Zuordnung der Melodie — und auch hier fiel für die Hypothese einer direkten Abstammung AR von Greg auf, daß (neben dem initialen Aufstieg) auch die Tonlage der Rezitation eben nicht — angeblich — übernommen wird<sup>433</sup>.

Im All. *Video caelos apertos, et Iesum stantem a dextris virtutis Dei* erscheint der Text zunächst so kurz, daß eine Wiederholung des *A*-Teils (Greg) ausgeschlossen sein könnte. Man könnte also die Adaption nach *Tu es Petrus* durchaus für anwendbar halten. Schließlich wäre der erste Satz so lang, daß die redaktionelle Veränderung, die *Tu es Petrus* auszeichnet, vielleicht auch hier einsetzbar gewesen wäre. Zunächst allerdings ist festzustellen, daß die Silbenzahl des 1. Satzes von *Tu es Petrus, et super hanc petram* doch um einiges größer ist als in *Video caelos apertos*, also 10 gegenüber 8 Silben, abgesehen von der oben bereits bemerkten Dreisilbigkeit des im Melodietyp abgetrennten Initialmelismas, das nur für Greg charakteristisch ist, also von Greg eingeführt worden sein muß. Dagegen wäre bei einer mit *Tu es Petrus* vergleichbaren Gliederung (und melodischen Veränderung) der Anfang mit *Video caelos* auf das erste Melisma eine Silbe länger, aber dies hätte man bewältigen können durch ein dreisilbiges initiales Rezitativ, also *Video caelos*, und *caelos* auf das (gekürzte und „umfunktionierte“) Initialmelisma in *Tu es Petrus*; das Schlußmelisma von (Greg) *A* hätte dann zwei Silben betragen; eine durchaus sinnvolle Möglichkeit, wie im All. *Inveni David*, allerdings offenbar auch nur da, also in einem Fall mit geradezu fatal wenigen Silben — übrigens ein Hinweis darauf, daß die Typenzuordnung der Melodie zum Text nicht so leicht aufzulösen war: Die Melodieadaption auf Texte höchst verschiedener Silbenzahl und syntaktischer Struktur ist keine Trivialität, sondern muß von *magistri cantilenae* durchgeführt werden (was auch die Neuinterpretation der Adaption der Mustermelodie im All. *Magnus sanctus Paulus* zeigt).

Wie der Blick auf die Melodie in Greg — nicht in AR! — zeigt, erledigen sich solche Überlegungen dadurch, daß es dem Adaptor eben doch gelungen ist, durch nicht ganz triviale Einteilung des Textes die Wiederholung des *A*-Teils anzuwenden. Dies dürfte übrigens als Hinweis darauf gewertet werden, daß die Fassung mit Wiederholung zumindest als die eigentliche Fassung dieses Melodietyps angesehen wurde. Auf dieses Problem ist übrigens noch einzugehen.

Somit aber ist der Einwand erledigt, daß die Verschiedenheit hinsichtlich der Funktionalisierung der Melismen des *A*-Teils in Greg in den Alleluiversen, die keine Wie-

<sup>433</sup>Auch findet sich eine Diskrepanz in der Verteilung der Melodieteile, wenn AR *quia dominus — firmat manum eius* gliedert, Greg aber *quia Dominus firmat — Manum eius* — ein klarer Beweis dafür, daß natürlich auch AR selbständig adaptiert — und/oder Greg korrigiert, warum denn nicht?

derholung dieses Teils anzubringen erlauben, einen Beweis darstelle für die Abhängigkeit AR von Greg, weil die Melodie in AR immer und nur die Melismenfunktion wie in Greg *Tu es Petrus* habe. Es gibt ausreichende rationale Gründe dafür, daß *Tu es Petrus* eine Sonderrolle beanspruchen konnte, also eine eigenständige redaktionelle Umgestaltung des Melodietyps war, was von anderen nicht imitiert werden konnte — und davon abgesehen, wäre es denn wirklich undenkbar, daß es individuell verschiedene Adaptionenbildungen geben könnte, die dann zur Tradition geworden sind, z. B. wegen ihrer Besonderheit? Und daß AR fähig gewesen sein kann, selbständig eine schon in der Urfassung vorhandene Formel auf neue oder auch auf gegebene Texte zu adaptieren bzw. Veränderungen an gegebenen Adaptionen durchzuführen, das dürfte man kaum bestreiten wollen.

Eine amüsante Aufgabe für eine Durchsetzung der Vorstellung von einer genetischen Abstammung AR von Greg wäre übrigens auch die Erklärung der Gliederungsdiskrepanz zwischen Greg *Video caelos* und dem gleichen Liedtext in AR: AR gliedert nämlich *Video caelos apertos — et hiesum stantem — ...*, schließt also mit seiner ersten („Viertel“-)Finalformel den in Greg mit der gesamten Formel des 1. Satzes kadenzierten Satz ab, um dann die Halbkadenz auf *et Hiesum stantem* zu setzen, womit natürlich eine Wiederholung, wie sie in Greg geleistet wird, ausgeschlossen ist. Beachtet man den Umstand, daß das in AR als erstes auftretende Zäsurmelisma funktional eine „Viertelkadenz“ darstellt, der, z. B. in *Dies sanctificatus* auf *nobis*, eine volle Halbkadenz folgt, wird man hier das Problem der Melodieadaption erkennen können, daß AR auf seine Weise gelöst hat. Greg setzt *video caelos apertos* als ersten Satz, AR als ersten textlichen Halbsatz, dem mit *et Hiesus stantem* der volle Satz folgt. Wie hätte er mit seinen Mitteln anders vorgehen können oder müssen: Er hätte den Halbsatz mit der entsprechenden Zäsurkadenz spätestens auf *caelos* setzen müssen, um dann auf *apertos* die Vollkadenz (Halbkadenz im Gesamtzusammenhang) zu legen. Offensichtlich hat eine solche Gliederung dem syntaktischen Gefühl des Adaptors widersprochen; wenn er aber die Vorlage in Greg gehabt hätte, also das initiale Melisma als Zäsurmelisma *mißverstanden* hätte — eine wirklich beachtliche Leistung wäre das —, warum ist er dann nicht der Vorlage gefolgt, schließlich hätte er dann auch eine Wiederholung finden können; und der festliche Anlaß hätte sehr wohl ein ausgedehnteres Alleluia verdient.

Umgekehrt, warum sollte Greg, wenn diese Fassung aus einer AR nahestehenden Fassung redaktionell „herauskomponiert“ worden sein sollte, denn nicht selbständig die Möglichkeit einer vollständigen Melodieadaption erkannt und entsprechend korrigierend redaktionell eingegriffen haben können? Nur weil die Fränkischen *cantores* dazu unfähig gewesen wären — diese *petitio principii* aber müßte erst einmal quellenmäßig belegt werden. Die Hypothese, daß beide Fassungen auf eine AR näherstehende Urfassung, wenn man eine solche annimmt, zurückgehen, und, eventuell durchaus unter gegenseitigem Kontakt, ebenso eigenständig auch erhebliche redaktionelle Eingriffe durchgeführt haben könnten, wird also durch den Vergleich der Melodien eher als die wahrscheinlichste erkennbar. Dies „verhindert“ natürlich nicht die Annahme von Einflüssen Greg auf AR im Einzelfall; auch ist sehr gut möglich, daß Greg und AR jeweils an verschiedenen Stellen die Vorgabe mehr oder weniger verändert haben. Der für AR charakteristische Melo-

diestil, d. h. eben vielleicht doch die eigene Tradition der Urfassung, bleibt von solchen wahrscheinlichen Berührungen unberührt: Man konnte doch sehr wohl einen Liedtext, vielleicht neu, aus Greg übernehmen — wie z. B. im Fall des All. *Hic est discipulus* —, dessen Melodietyp feststellen, um dann mit der eigenen Tradition zu vertonen bzw. zu adaptieren. Warum sollte so etwas nicht möglich gewesen sein, insbesondere in Hinblick, daß von der Verbreitung her, Greg wohl einen erheblichen „Druck“ auf kleine Repertoires mit fast gleichen Liedtexten ausüben konnte<sup>434</sup>. Es bleibt problematisch, daß AR die Melodie des All. *Video caelos* rezipiert oder „umgesungen“ haben soll, und dann aber auf die geniale Leistung, die vollständige Melodie, mit Wiederholung des *A*-Teils einfach verzichtet haben soll, jedenfalls ist AR stilistisch nicht etwa solchen „Symmetrien“ grundsätzlich abhold: Für AR bestünde kein Grund, eine solche Wiederholung aufzugeben, zumal AR die Wiederholung ja oft genug ebenfalls kennt: Dies ist ein klarer Hinweis darauf, daß man die Wiederholung als Merkmal der gemeinsamen Vorgabe anzusehen hat. Die Voraussetzung einfach einer anderen Tradition erscheint hier einfacher — aber natürlich auch nicht endgültig bewiesen. Beweise für eine der Thesen aufzustellen, wird hier nicht als Aufgabe gesehen, die besteht im Hinweis auf Komplexitäten und Nichttrivialitäten und damit die Möglichkeit anderer Hypothesen.

Die einfache Voraussetzung, daß die historische Entwicklung zwingend von der individuellen Form zur typischen gehen müsse, reicht kaum aus, in jedem Einzelfall die Relation von Greg zu AR auch nur adäquat beschreiben zu können; wie angesprochen, sind die „Fälle“ doch etwas komplexer als sie Pfisterers stark reduktive Methode erkennen läßt. Und daß auch die Gregorianischen Melodien, selbst im Fall von Adaptionen von Melodietypen, zunächst als Individuen zu betrachten sind, also auch kleine Veränderungen nicht einfach als Überlieferungsfehler o. ä. abzutun sind, das dürfte das Beispiel des All. *Tu es Petrus* deutlich genug gezeigt haben. Natürlich kann auch ein Adaptor selbständig oder schematisch vorgegangen sein — die Entscheidung, wie Texte zu gliedern sind, mußte er eben lernen, was, ausweislich der Angaben von Schlager, dann auch zu Erfolgen geführt hat.

Die angegebenen Charakteristika für die beiden Fassungen kann man auch bei den anderen Abschnitten sehen. Nehmen wir wieder aus dem All. *Dies sanctificatus* den *B*-Teil — unter Beachtung der oben angestellten Bemerkungen über Unterschiede in Greg: Deshalb sind natürlich (zumindest) zwei Parallelen zu zitieren. Auch hier sind die Versionen in AR identisch, in Greg bestehen die genannten Unterschiede; ein Zeichen für die Lebendigkeit des Adaptierens, Komponierens und Redigierens in Greg oder für die höhere

---

<sup>434</sup>Der Stil von AR muß für die römischen Sänger also so selbständig gegenüber dem von Greg verstanden und erlebt worden sein, daß eine Angleichung durch erneutes „Zersingen“ oder „Zurücksingen“ offenbar nicht möglich war: Wenn Melodien von Greg übernommen werden, dann werden sie als Melodien von Greg übernommen, nicht verändert; sie können wie bemerkt auch nebeneinander stehen, Vermischungen sind ausgeschlossen — was dem stilistischen Unterschied auch entspricht. Wieder ist festzustellen, daß der Stil von AR eigenständig ist, also eine längere, eigene Tradition gehabt hat.

Reife von AR, das geradezu als Dampfwalze jeden Unterschied in den Melodien des — angeblich — rezipierten Greg plattmacht?

The image shows two pairs of musical staves. Each pair consists of an upper staff labeled 'AR' and a lower staff labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

First pair: *ve- ni- te gen- tes*. The AR staff shows a highly ornamented, syncopated melody with many grace notes and slurs, while the Greg staff shows a simple, stepwise Gregorian melody.

Second pair: *et ad- o- ra- te Do- mi- num*. The AR staff shows a highly ornamented, syncopated melody with many grace notes and slurs, while the Greg staff shows a simple, stepwise Gregorian melody.

bzw. (aus dem All. *Hic est discipulus*):

The image shows two pairs of musical staves. Each pair consists of an upper staff labeled 'AR' and a lower staff labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

First pair: *qui te- sti- mo- ni- um*. The AR staff shows a highly ornamented, syncopated melody with many grace notes and slurs, while the Greg staff shows a simple, stepwise Gregorian melody.

Second pair: *per- hi- bet de his*. The AR staff shows a highly ornamented, syncopated melody with many grace notes and slurs, while the Greg staff shows a simple, stepwise Gregorian melody.

Das „Ergebnis“ ist nicht gerade von vornherein erfreulich für irgendeine These zur genetischen Relation beider Fassungen bzw. zu erwarten: Zunächst fällt auf, daß die Gliederung in AR, die Pfisterer allgemein für so *plausibel*, d. h. trivial in der Anwendung, hält, in *Hic est discipulus* gegenüber *Dies sanctificatus* nur als fehlerhaft zu bezeichnen ist: Das große Abschlußmelisma, das in *Dies* auf *illuxit nobis* zu finden ist, wird in *Hic est discipulus ille qui testimonium perhibet de his* gesetzt; eine sinnwidrige Gliederung,

wenn man das betreffende große Melisma, wie es auch in den anderen All. dieses Typs in AR begegnet, eben als Schlußmelisma ansieht (ob Halbschluß oder anders ist hier unerheblich). Damit wird dann auch die in *Dies* — in AR — initiale Wendung auf *venite gentes* in *Hic est ...* zum Beginn eines Schlußmelismas: Die für Greg charakteristische Merkwürdigkeit hat also gewisse Parallelen in AR. Das muß aber doch nicht bedeuten, daß AR von Greg abstamme, daß also AR hier nicht einmal eine falsche Adaption zur Tradition gemacht haben könnte, selbständig, oder eben auch, daß Greg bei seiner Rezeption ganz einfach korrigiert hat; ach so, dazu müssen die Fränkischen *cantores* zu dumm gewesen sein — ist das wirklich eine sinnvolle Annahme?

In Hinblick auf die, selbst von Pfisterer einer kurzen Beachtung für wert gehaltene, Bezeugung einer Rezeption des Römischen Chorals in England fällt doch auf, daß diese, den Quellen nach nicht ohne einigen Aufwand durchgeführte Rezeption offenbar keine bleibenden Folgen gehabt hat. Im Gegensatz dazu steht die Fränkische Rezeption; die bleibt nicht nur erhalten, sondern führt auch noch zur musikgeschichtlich so wesentlichen Schaffung einer neuen Anwendung antiker Theorie, zur Tonalität und zur Notenschrift; wahrhaftig nicht gerade belanglose Leistungen — und darf man wirklich diese wesentlichen Schöpfungen von der Rezeption des Chorals aus Rom so absolut trennen, daß hier auch nicht eine Spur des ursprünglichen Geistes, der bewußten Arbeit und des Willens zur Erhaltung und Weitergabe einer als vorbildlich verstandenen neuen Form des Chorals seine Auswirkungen gehabt haben kann, daß also diese wesentlichen Träger der westlichen Musikgeschichte keine Rückschlüsse auf die geistige Einstellung der rezipierenden *cantores* im Frankenreich zulassen sollten? Auch wenn man derartige heuristische Fragen für irrelevant hält, so bleibt doch die Leistung der Schaffung einer stabilen, eindeutigen Überlieferungstradition im gesamten Bereich. Daß dies eine gewisse organisatorische Leistungsfähigkeit voraussetzt, die weit über das hinausgeht, was man in Rom in dieser Zeit finden kann, dürfte nicht gerade eine falsche Folgerung darstellen. Daraus aber ergibt sich, daß die Fränkische Rezeption des Römischen Chorals schon rein organisatorisch, hinsichtlich der Vereinheitlichungsleistung so bedeutsame geistige Voraussetzungen bedingt, daß man kaum berechtigt ist, einfach so, weil es gerade „paßt“ bzw. „passen“ muß, den Fränkischen *cantores* die Fähigkeit der Reflexion über die Gestalt von Melodien abzusprechen, die man den Liturgen zusprechen muß. Helisachar, Abogard, Amalar und noch andere sind keine Römischen Gestalten; Liturgiewissenschaft betreibt man im Frankenreich, wie dann auch die Musiktheorie, angefangen von den Tonaren, deren Ursprung in Rom jedenfalls auch Pfisterer nicht anzunehmen scheint.

Außerdem fällt auf, daß die Melismen auf *veni* in Greg und *veni* in AR erhebliche Verwandtschaft aufweisen — nur hinsichtlich der Lage auf dem Wort wesentlich unterschiedlich sind; ein *Mißverständnis* von AR?

Vergleicht man zunächst einmal diese verwandten Melodieteile, fällt wieder auf, daß Greg die merkmalsreichere Gestaltung der tonräumlich gleichen melodischen Bewegung bietet — auffällig besonders zu Anfang, wenn die wieder geradezu, minimale,  $\alpha$ ,  $\alpha$ ,  $\alpha'$ , motivische und tonräumlich bemerkenswerte Bildung in Greg in AR als wenig individuelle

Trillerbewegung „wiederzufinden“ ist. Das tonräumlich dynamische „Ausholen“ (s. auch o. Anm. 430 auf Seite 895) nach unten, das den Aufstieg von *A – c* gestaltet, ist ein so auffälliger Effekt, daß sein Fehlen in AR nicht ganz leicht zu verstehen wäre, wenn man denn unbedingt AR von Greg ableiten will: Wie soll man erklären, daß eine in zweifacher Hinsicht so bemerkenswerte Wendung zur Trivialität wird? Trivial ist eine solche Erklärung sicher nicht. Natürlich ist immer der Verweis auf irgendeine Art von *Zersingen* möglich. Auch hier wird jedoch der Musikalität der Römischen *cantores* ziemlich viel an Unfähigkeit zugeschrieben. Die Unterschiede der anschließenden *neumae* ließen sich dagegen leichter im Sinne einer gesteigerten Ornamentierung in AR fassen. Daß aber gerade ein so markanter Anfang so entstellt worden sein soll, das ist eben schwieriger zu erklären.

Vor allem aber wäre in dieser Hinsicht nicht gerade leicht zu verstehen, warum AR im All. *Hic est ...* eine so unsinnige Verteilung der Formeln anwendet, wenn AR direkt aus Greg abgeleitet zu denken wäre — gerade hier ist die Vorgabe von Greg gliederungsmäßig so *plausibel*, um die bedeutsame Formulierung von Pfisterer aufzunehmen, bzw. besser *klar*, daß der Unsinn von AR einfach nicht zu verstehen ist — es sei denn, die *cantores* adaptieren das Melodiemodell sozusagen auf eigene Verantwortung, und haben hier eben einen Fehler gemacht, es ist nicht undenkbar, ja wahrscheinlich, daß so etwas geschieht. *Plausibel* jedenfalls ist AR hier keineswegs. Auch die Verschiebung des charakteristischen Melismas von *veni* in Greg auf *veni* in AR könnte dann nur als Irrtum oder andere Betonungskonvention (das All. *Magnus sanctus Paulus* ist hier „zu“ spät) eines eigenen Umgangs mit der eigenen Formel verstanden werden. Und warum sollte ein solcher Umgang nicht selbstverständlich gewesen sein — dann aber auch bei der Fränkischen Rezeption, denn, man kann sich einiges an Lernarbeit ersparen, wenn man die Adaptionsregeln kennt und sie dann anwendet.

Was bedeutet dies aber, wie auch die anderen, nun auch in AR klaren Adaptionen der Melodie (im All. *Magnus sanctus Paulus* leistet AR eine schematische Adaption, „Greg“ verändert) für die Bestimmung der genetischen Relation beider Fassungen? Wer hier eine eindeutige Antwort gefunden haben will, muß offensichtlich mit einigen komplexen Problemen umgehen; klare Hinweise aus dem Vergleich beider Fassungen sind nicht ganz so einfach, wenn überhaupt abzuleiten. Bemerkenswert bleibt hier immer die Verschiedenheit der Disposition der Rezitationstöne: AR erscheint hier als normal, einfallslos, Greg dagegen zeigt eine umfassende Disposition, die man — angesichts der „Nichtübernahme“ in AR — leichter als Redaktion einer AR nächstehenden Fassung verstehen kann. Leicht wird auch hier die Entscheidung nicht gemacht — vielleicht ist eine so einfache Alternative auch gar nicht möglich, angesichts des Alters der Niederschrift von AR; da kann noch viel an Einfluß von Greg hineingekommen sein. Daß ein solcher möglicher Einfluß gerade bei den markanten Wendungen immer nur zur Merkmalsverminderung geführt haben soll, diese zwangsläufige Folgerung läßt eben doch die Erklärung leichter erscheinen, daß beide Fassungen auf eine ältere zurückgehen, deren wesentliche Merkmale in AR besser, auf primitiverer Stufe erhalten sind — im Allgemeinen — als in Greg, dem man eben doch mit einiger Wahrscheinlichkeit eine individualisierende redaktionelle kompositorische Ge-

staltung zuschreiben kann.

Man kann noch etwas weiter fragen: Gerade der Umstand, daß man einmal in Greg die Gestalt von *A* als wesentlich merkmalsreicher als in AR ansehen kann, zusammen mit dem Umstand, daß in Greg *A* (fast) wörtlich wiederholt wird, könnte auf eine kompositorisch redaktionelle Entscheidung von Greg verweisen, die gerade die Wiederholung aus dem Bereich von reiner Formelwiederholung nehmen wollte, und zu einer eindeutigen Gesamtmelodie gekommen sein könnte. Wäre dies denn nicht möglich? Hierzu kann man die entsprechenden Teile aus *Dies sanctificatus* heranziehen:

The image contains two musical score excerpts. Each excerpt consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Below the staves, the corresponding Latin text is written. The first excerpt is for the text 'qui- a ho- die- e de-scen- dit'. The second excerpt is for 'lux ma- gna'. The notation uses square neumes on a four-line staff.

Es ist nicht ganz leicht zu erkennen, warum in oder von AR das *A*-Melisma von Greg als *Gliederungsmelisma* verstanden und ... auf die nächstliegende Zäsurstelle verschoben worden sein soll, wie dies Pfisterer, *ib.*, S. 139, sieht: Der Vergleich der beiden Versionen zeigt mehr als deutlich, daß gerade das initiale Melisma von *A* in Greg weder mit dem Anfang in AR, noch mit dem Schluß, also dem Halbschluß auf *Dies sanctificatus* zu vergleichen ist. Hier handelt es sich um verschiedene Konzeptionen, Anfang mit Rezitation versus Anfang mit initialem Melisma — und der Bezug zur Tonhöhe der jeweiligen Rezitation dürfte auch nicht so ganz irrelevant sein: Eine Notwendigkeit, die Formulierung von AR als redaktionelle, bewußte Veränderung von Greg anzusehen besteht also nur, wenn man diese Relation schon vorher weiß, also von wem oder aus welcher Quelle auch immer sicher erfahren hat, daß die Franken zu unfähig gewesen sein sollen, etwa aus der Form von AR die ästhetisch auffallendere Form von Greg durch kompositorische Redaktion zu bilden. Warum sollte AR, wenn es — angeblich — Greg rezipiert und redaktionell bearbeitet oder auch nur durch irgendwelche Tendenz zersungen hat, ausgerechnet die kennzeichnende Anfangsgestalt der Melodie auf *Dies*, den aufwendigen intialen Aufstieg, der in Greg charakteristischerweise bei der Wiederholung zurückgenommen ist, durch eine derartig fade Wendung ersetzen? Und warum sollte ein auch nur ansatzweise musikalischer Sänger/Adaptor das Melisma in Greg auf *venite* ebenfalls durch ein derart

uncharakteristisches Gebilde ersetzen, wie es in der Überlieferung von AR zu finden ist?

Warum soll es solches „Zersingen“ nicht gegeben haben? Daß eine solche Möglichkeit schon die Gewißheit sein müsse, daß es nicht genauso gute, wahrscheinlich *plausiblere* Erklärungen der Relation beider Fassungen in umgekehrter Richtung geben könne oder dürfe, ist kaum als bewiesen anzunehmen. Warum soll denn überhaupt AR die so klare Disposition des *A*-Teils in Greg so verschoben haben, nur, weil es bei den kurzen Texten ebenfalls die Wiederholung nicht brauchen kann, und daher eine vierteilige Form als Grundform angesehen habe? Warum sollte das denn sein, wenn die Vorlage so eindeutig ist, ja im Fall von *Hic est ...*, so viel klarer disponiert ist als in AR? Und daß AR die Wiederholung des *A*-Teils nicht als genuin verstanden haben könnte — wenn die Texte ausreichend umfangreich waren —, ist auch nicht zu verstehen. Warum soll man denn die ästhetisch reizvolle<sup>435</sup> Rezitation auf der Tonika nicht übernommen haben, wenn man schon übernommen hat? Warum man auf dieses auch für die Gesamtform der Melodie wesentliche Gestalt verzichtet haben sollte, ist nicht klar zu machen — daß hier ein *Mißverständnis* der Funktion des Anfangsmelismas des Verses im Typ des All. *Dies sanctificatus* der Grund gewesen sein soll, ist nicht einzusehen: Die Lage der Rezitation ist zu deutlich, um auch nur bei einmaligem Hören als wesentliches Formmerkmal erlebt worden zu sein. womit ein derartiges *Mißverständnis* schon von der Gestalt der Melodieteile her auszuschließen ist, ohne die Voraussetzung einer bewußten Veränderung einer oder in einer — angeblichen! — Übernahme oder Weiterentwicklung von Greg durch AR nicht möglich; dann aber muß gefragt werden, warum nicht eine gemeinsame Vorgabe so redigiert worden sein soll, bzw. warum nicht Greg die Veränderung darstellen darf. Es bleibt für Pfisterers These eben nur wieder die Voraussetzung sehr weitreichender redaktioneller Arbeit in dem angeblich rezipierenden oder irgendwie umsingenden AR, was dann aber für die Vernichtung der charakteristischen Melodiebildungen in Greg merkwürdige musikalische Unfähigkeit Römischer Sänger vorauszusetzen erzwingen müßte, Sänger, die geradezu systematisch jedes solche Merkmal ausmerzen.

---

<sup>435</sup>Und die einfache Voraussetzung, daß die Choralkomponisten, Redaktoren, Adaptoren, die *magistri cantilenae*, die *cantores* wie auch die Hörer ausschließlich Formeln, Typen und Floskeln zusammengesetzt haben, aber keine ästhetischen Wertungen gehabt hätten, dürfte als Grundlage auch musikhistorischer Fragen an den Choral eine falsche methodische Ausgangsbasis sein. Die Beschränkung der Choralbetrachtung auf die Relation von Formelbuchstaben kann als heuristischer Ansatz gerechtfertigt sein, als ausreichender Ansatz ist er nicht zu bewerten: Die Melodien sind primär, wie dies auch Augustin vorgibt, musikalische Kunst — und als solche immer in der Gefahr, autonom werden zu können, ob beim Sänger oder beim Hörer, ist dabei irrelevant, beide können hier sündig werden. Die Rationalität der Reihung von Buchstaben für Teile oder Formeln ist vielleicht für ein Wissenschaftsgefühl von Musikwissenschaft erhebend, der Verzicht auf Betrachtung und dabei auf den Versuch eines Nacherlebens der ästhetischen Herstellungsfaktoren ist für Musikwissenschaft nicht ausreichend. Und schließlich geben die rein gestaltmäßig, also in der notierten Form faßbaren Merkmale immer noch ausreichend objektive Kriterien für die Beurteilung von stilistischen Charakteristika und damit deren Vergleichbarkeit her.

Daß auch hier das Modell einer gemeinsamen Urform, die in AR weniger verändert wird als in Greg ein höheres Maß an Wahrscheinlichkeit verlangen kann, ist also kaum eine zu weit führende Hypothese. Und daß die beiden Fassungen dann ihre eigenen Melodieadaptionen durchgeführt haben konnten, das liegt ebenso nahe, wie die Erkenntnis, daß dabei dann auch Fehler vorgekommen sein mögen. Jedenfalls kann man aus adaptiven Unterschieden im Umgang mit Formteilen in beiden Fassungen nicht auf die genetische Priorität einer oder der anderen schließen — schließlich bleibt immer noch das Faktum, daß allein die Fränkische Gesangskultur zu Tonaren, zur Notenschrift und zur tonalen Theorie des Chorals geführt hat. Es nützt der historischen Erkenntnis kaum, solchen Impetus der Aneignung des Chorals einfach zu ridiculisieren, und nicht auch danach zu fragen, ob die Vorstufen dafür wirklich nur in unfähigen Fränkischen *cantores* bestanden haben konnten — die choralische Kultur unter dem großen Kaiser jedenfalls, aber schon seinem Großvater verrät ein Interesse an der liturgischen Musik, für die vergleichbare Quellen in Rom jedenfalls noch zu fehlen scheinen. Auch die Betrachtung der Parallelen der Mustermelodie des All. *Dies sanctificatus* in beiden Fassungen macht nur wieder deutlich, daß vor einer vollständigen Erfassung und Klassifizierung — wenigstens als Versuch — der gestaltmäßigen Unterschiede beider Fassungen, die zu Vergleichen des Einsatzes von Formeln notwendig noch dazu kommen muß, weitreichende Behauptungen einer genetischen Relation der Komplexität der Wirklichkeit gegenüber unerträglich simplifizieren.

## 2.11.2 Typisches in Gradualia des 1. Tons in AR und Greg

### 2.11.2.1 Zur Bedeutung der Existenz von nur zwei Schlußmelismen des Chorstücks

Im Gegensatz zur doch recht einheitlichen Melodieform des All. *Haec dies* sind Gradualia in den verschiedenen Tönen oft genug zwar unter Verwendung von typischen Formeln, an funktional festen Stellen, komponiert, kennen aber doch auch für andere Stellen freiere Bildungsmöglichkeiten. Pfisterer will hier einen weiteren deutlichen Hinweis auf die genetische Relation AR → in den Gradualia des 1. Tons gefunden haben<sup>436</sup>. Und zwar geht es auch hier natürlich nicht um eine auch die Melodien selbst beachtende Vergleichung der jeweiligen Melodiefassungen, sondern einfach um die Feststellung, daß es, wie Pfisterer sich so klar ausdrückt, *ib.*, S. 139 ff., in AR *zwei individuelle Melismen ..., drei Standardmelismen, eines für die Vers ..., zwei für die Responsa ...* gäbe. Damit kann natürlich nicht gemeint sein, daß es in den betreffenden Liedteilen nur die entsprechende Anzahl von Melismen bzw. Formeln gäbe, das zeigt ein einziger Blick auf die notierten Melodien, son-

<sup>436</sup>Warum er von *D-Gradualia* spricht, ist nicht ganz einsichtig, denn schließlich soll seiner, quellenmäßig leider nicht zu bestätigenden, Meinung der Oktoechos aus Rom ins Frankenreich gekommen sein; wenn die betreffenden Gradualia da also dem 1. Ton zugeordnet sind, müssten sie auch in AR dem 1. Ton zuzuordnen sein — wenn man denn diese Meinung vertreten will, die, wie gesagt, nicht gerade die historische Wahrscheinlichkeit auf ihrer Seite hat.

dem daß es eben an bestimmten Stellen bestimmte feste, sozusagen vom Melodietyp her zu erwartende Formeln gibt, die gelegentlich auch durch individuelle Bildungen „ersetzt“ werden können. Solche Melismen findet man z. B. zu Ende des Chorstücks, oder auch zu Ende des Versus; andere Melismen gibt es aber auch noch, die sogar formelhaft oder auch individuell sein können. Die Sichtweise Pfisterers ist auch hier ersichtlich stark reduktiv, von der strikten Nichtbeachtung der Gestaltunterschiede im Einzelnen, als methodische Voraussetzung<sup>437</sup>?, ganz abgesehen.

Was läßt sich daraus folgern? Dies wird klar, wenn man die Aufzählung und entsprechende Kurzanalyse — nach der bewährten Methode von W. H. Frere — bei W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 351 f., betrachtet: Greg weist eine etwas größere Vielfalt von Möglichkeiten auf, auch was die Anzahl von verfügbaren Formeln betrifft. Man findet sogar Übereinstimmungen von funktional entsprechenden Formeln im Vers und im Chorstück, was Pfisterer zur Folgerung führt, ib., S. 140: *Auf römischer Seite ist die Differenzierung zwischen Responsum und Vers konsequent durchgeführt ... Auf fränkischer Seite dagegen stimmen bei Si ambulem und Miserere mei jeweils Responsum- und Versmelisma ganz überein, ...* Warum eine derartige „Symmetrisierung“, wie sie andere Formen auch kennen, primär gegenüber Schemata sein soll, d. h. warum hier nicht sekundär und individuell ein musikalischer „Reim“ komponiert worden sein soll, ist unerfindlich<sup>438</sup>: Daß gerade die All., die Entsprechungen zwischen Ruf und Versschluß besitzen, besonders alt sein sollten, dürfte eine neue Erkenntnis sein, was man dann auch auf die Gradualia beziehen kann bzw. sollte — da gibt es doch noch viel mehr solche musikalischen „Reime“, wie z. B. drei Stück im Grad. *Gloriosus*; ein typisches Zeichen für besonderes Alter, nur weil AR diese musikalischen „Reime“ nicht kennt, „dafür“ aber andere Formelwiederho-

<sup>437</sup>Es ist klar, daß Anhänger der strengsten *oral tradition* Vagheitslehre solche ins Einzelne gehende Formanalysen ablehnen müssen, auch wenn sie dann doch nur die notierten Melodiegestalten betrachten oder gar hören können. Wer diese Voraussetzung nicht für adäquat hält, kann sich bei Melodievergleichen nicht auf einige funktional wichtige Formeln an sich, d. h. ohne Berücksichtigung ihrer spezifischen Melodieformen und ihrer melodischen Einbindung in die Gesamtmelodie bzw. ihre Funktion als Konstituens der gesamten Melodie, zurückziehen.

<sup>438</sup>Es darf eben sekundäre Individualisierungen nicht geben, nur die Schematisierung darf sekundär sein, denn Individualisierung innerhalb eines typischen Formelarsenals darf es nicht geben, nach dieser Behauptung. Daß individuelle Melodiebildungen generell nicht überliefert worden sein könnten, wäre eine sofort widerlegbare Falschaussage, so daß gefragt werden muß, was denn eigentlich gegen Individualisierungen sprechen könnte; musikalische „Reimbildungen“ sind, teilweise nur in AR, teilweise nur in Greg und teilweise in beiden Fassungen, also wohl schon in der gemeinsamen Vorgabe ausreichend häufig überliefert, so daß entsprechende sekundäre Eingriffe, eben „Symmetrisierungen“, als redaktionelle Bearbeitungen nicht a priori auszuschließen sind. Hinzu kommt, daß AR mit seiner Schematisierung nicht auf Greg, sondern auf eine gemeinsame Vorgabe zurückgeführt werden könnte: Soll es denn ausgeschlossen werden, daß beide Fassungen jeweils verschiedene redaktionelle Umformungen durchgeführt haben können? Welches methodische a priori Postulat verlangt solche absoluten Voraussetzungen, darf man fragen.

lungen? Und vielleicht sollte man doch nicht so ganz darauf verzichten, die Binnenformen zu betrachten, denn da richtet sich AR ebensowenig wie Greg nach irgendeinem Prinzip der strikten *Differenzierung* von Vers und Chorstück. So sicher schein also auch dieses Prinzip auch nicht zu sein, abgesehen davon, daß man darin kaum einen a priori Hinweis auf jüngere Entstehungszeit sehen kann.

Im gleichen Graduale findet sich übrigens noch eine doch seltsame Erscheinung, die man sogar in den *Sextuplex*-Hss. wiederfinden kann: In den Hss. aus Monza und als Blandinienberg liest man *Gloriosus Deus in sanctis suis mirabilis*, in Compiegne und Corby aber *Gloriosus Deus in sanctis mirabilis ...*; und was liest man in AR? Das, was man in Blandinienberg findet: AR entspricht im Text also den ältesten *Sextuplex*-Hss., Greg aber den neueren. Muß man daraus schließen, daß AR die neuere Fassung wiedergibt? Pfisterer geht auf solche Problemchen nicht ein, denn er behandelt an der betreffenden Stelle natürlich die jeweiligen Schlußformeln, da kann man doch nicht auch noch die Texte betrachten.

Wie zu erwarten, und wie auch naheliegt, folgert Pfisterer daraus, daß AR die jeweiligen Finalformeln — denn nur um die geht es — eine größere Regelmäßigkeit aufweisen als in Greg, was insbesondere bei den Schluß*ubili* der Verse auffällt, daß Greg hier nur schwer aus AR abgeleitet werden könne, denn, ib., S. 140, *Nimmt man eine Entwicklung vom Typischen zum Individuellen an, so muss die römische Überlieferung als ursprünglich er gelten. Man muss dann aber mit einer willkürlichen Bearbeitung auf fränkischer Seite rechnen, die typische Melodien teils stehen läßt, teils durch individuelle ersetzt, ohne dass ein Prinzip erkennbar wäre; und die überdies die Differenzierung zwischen Responsum und Vers gerade durcheinanderbringt. Daß Individualität ein Prinzip erkennen lassen müßte, ist ebensowenig als notwendige methodische Voraussetzung zu erkennen, wie die Vorstellung, daß eine „klare“ Trennung zwischen Responsum und Vers eine solche Errungenschaft sein müsse, daß hier keine sekundäre Veränderung möglich sein könne: Warum soll nicht, wie in den Alleluias gerade eine Angleichung als Verschönerung verstanden worden sein. Soll die funktional gestaltmäßig strikte Trennung zwischen Vers und Responsum, sozusagen als gattungsdifferenzierend irgendwie gefordert, irgendetwas Besseres, auf sekundäre Verbesserung einer vorher unordentlichen Vermengung angeblich zu trennender Gattungen verstanden werden müssen? Vielleicht gibt es auch hier etwas komplexere Deutungsmöglichkeiten — denn, warum sollte AR nicht dann alle Grad. der Art mit den entsprechenden „Reimen“ schematisiert haben? Es gibt offensichtlich viele Fragen, die derart apodiktische Feststellungen als etwas zu einfach erscheinen lassen können.*

Abgesehen von dem rhetorisch beeindruckenden Komparativ könnte man natürlich auch zurückfragen, welche Systematik Pfisterer für die Relation der Melodiegestalten liefert, also die Gesamtheit des insgesamt nur, vage — denn eine Systematik fehlt völlig — ausgedrückt so zu bezeichnenden Vorgänge eines musikalisch ästhetisch für seine These unverständlichen „Zersingens“. Aber die Problematik in ihrer Komplexität zu behandeln, das interessiert hier gerade nicht. Nur läßt sich auch hier fragen, ob Pfisterers Behauptung

reiner *Willkür* wirklich zutrifft.

Gerade Letzteres ist bereits Interpretation, denn daraus folgt gleichsam automatisch, daß alle entsprechenden musikalischen „Reim“bildungen zwischen den verschiedenen Liedbestandteilen, ja daß jede Individualität in Melodien regelmäßig auf sehr frühe Entstehung verweisen müssen, daß also schematische Formelarsenale als Überwindung der für frühe Zeit des Chorals typischen *Willkür* gesehen werden müssen: Die Frühzeit des Chorals kennt noch keine systematischen Formelsysteme, sondern ist ein von Beliebigkeit und *Willkür* geprägtes chaotisches System; der frühe Choral muß weniger formelhaft gewesen sein, als spätere Formen — ist das wirklich eine adäquate a priori Voraussetzung? Angesichts des erwähnten Beispiels der All. sicher eine bemerkenswert neue Erkenntnis.

Vor allem aber ist von Interesse, daß Pfisterer keine methodische Notwendigkeit erkennt, bei jeder Melodie nach eventuellen und dann auch potentiellen Gründen für Formentscheidungen in Greg gegenüber der Schematik von AR zu fragen; und da gibt es, wie unten anzudeuten, doch einige bemerkenswerte Faktoren, z. B. „Symmetrie“bildungen, die natürlich ihre Folge haben können für die Disposition der Gesamtform; wie das? Wenn man einen musikalischen „Reim“ komponiert oder komponieren will, also einen motivischen, wirkungsmäßigen Bezug auf einen vorangehenden Formteil — doch, doch, so etwas gibt es in der Choralmelodik —, dann bleibt eben nichts übrig, als auf eine vorgegebenen Formel zu verzichten bzw. diese eben zu ersetzen<sup>439</sup>. Daß solche Bildungsprinzipien ausgeschlossen sein sollten — das müßte dann schon näher bewiesen werden. Auch hier gilt: Allein die Reihung von mit Buchstaben bezeichneten Formeln reicht nicht unbedingt zum Verständnis der musikalischen Form aus.

Es gibt aber weitere Folgerungen: Zunächst dürfte Individualisierung gerade darin bestehen, daß ganz verschiedene Formen entstehen, daß eben die Formelhaftigkeit jeweils in eigener Weise genutzt und umgebildet wird, was sollte sonst Individualisierung von

<sup>439</sup>Und hier ist nicht ganz ohne Interesse zu sehen, daß im Int. *Vultum tuum* Greg und AR einen rein musikalischen, d. h. nicht auch textlich zu motivierenden „Reim“ zwischen *proximae eius* und dem Schluß *et exultatione* kennen, allerdings nur Greg als vollständige Wiederholung, denn AR kann offenbar die Schlußformel nicht einfach im Inneren anführen; außerdem ist die Wiederholung in Greg umfangreicher und „genauer“ — das soll auf eine Entwicklung von AR aus Greg deuten? Und was soll man tun bei den vielen Beispielen von Introitusmelodien, in denen nur Greg solche rein musikalischen „Reime“ aufweist, wovon einige in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* angesprochen werden.

Selbst Pfisterer wird es nicht gelingen, den deutlichen musikalischen „Reim“ im Int. *Sacerdotes eius* auf *salutare*, und *exultatione* in Greg in AR wiederfinden zu können, denn da sind die betreffenden melismatischen Wendungen verschieden. Man kann daraus natürlich einfach schließen wollen, daß AR manchmal „Symmetrien“ von Greg nicht übernommen hat; wird dann allerdings einräumen müssen, daß derartige Regelmäßigkeiten nicht einfach als Anzeichen oder gar Beweis für irgendeine Abstammungsrichtung in Anspruch zu nehmen sind; hier jedenfalls sieht es doch eher so aus, daß Greg sekundär, aber damit doch nicht etwa notwendig direkt aus AR, eine gestaltmäßige Regelmäßigkeit heraus- oder hineinkomponiert hat:

Melodien bedeuten können; z. B. könnten die genannten „Reim“bildungen solche Individualisierungen darstellen. Davon aber abgesehen, warum soll in AR an den betreffenden herausgehobenen Stellen — Pfisterers einfache Bezeichnung *Melismen* erscheint doch et-

AR

Greg

sa- lu- ta- re,

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', contains a melodic line with several square neumes, some of which are decorated with vertical lines and dots, indicating ornamental extensions. The bottom staff, labeled 'Greg', shows a more economical melodic line for the same text. The text 'sa-lu-ta-re,' is written below the staves.

bzw.:

AR

Greg

ex- sul-ta- ti- o- ne

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', features a melodic line with square neumes and significant ornamental flourishes, particularly at the end of the phrase. The bottom staff, labeled 'Greg', shows a simpler melodic line. The text 'ex- sul-ta- ti- o- ne' is written below the staves.

Daß beide Stellen, wie die gesamten Melodien, in den Fassungen parallel verlaufen, ist klar: Beidemale handelt es sich um ein sozusagen dreistufiges Initium, in dem mit der jeweils dritten Silbe der Akzent als Höchstton beachtet wird; an der ersten Stelle rezitiert AR auf *c* mit ornamentalen Erweiterungen zum Höchstton, der dreimal erscheint; Greg dagegen zeigt wieder die typische Ökonomie im Umgang mit Extrema, hinzu kommt zu Anfang sozusagen eine tonale Klarstellung, nämlich Aufstieg von der Tonika (daß Greg hier rücktransponiert wurde, wird der geduldige Leser bemerkt haben, Grund für die Transposition in Greg ist der Ton *B*, transponiert *F*).

Man kann also gerade nicht einfach AR, wie dies am Schluß des ersten Beispiels der Eindruck sein könnte, als Ornamentierung von Greg betrachten — warum sollte, schon des „Reim“s wegen, nicht Greg reduziert haben, zumal dadurch tonale und tonräumliche Klarheit geschaffen wird. Der zweite Abschnitt ist in AR und Greg durch den Tiefton vor Aufstieg charakterisiert; Greg macht auch hier zu Anfang die Tonalität klar; ein typischer Unterschied beider Fassungen, also nicht nur hier anzutreffen. Gerade das Erreichen dieses Tieftons, eindeutig ein Ausdruck einer Reaktion auf den nachfolgenden Akzent, unterscheidet die erste von der zweiten Stelle; Greg betont geradezu die Tonika als Rezitationston zu Anfang (auch als Reaktion auf den im vorangehenden Abschnitt erreichten Subton der Tonika), und gleicht schon damit beide Stellen an — daß aber ein musikalischer „Reim“ entsteht, läßt sich damit aus AR nicht ableiten; die wahrscheinliche Lösung erscheint somit als eine aus Freude an der Form geborene „Symmetrisierung“ (nur) durch Greg. So ganz trivial sind also die Relationen hinsichtlich solcher Regelmäßigkeiten zwischen den beiden Fassungen auch wieder nicht.

was zu reduktiv — nicht sekundär eine, übrigens doch recht schematische Primitivisierung stattgefunden haben, eine Vereinheitlichung, immerhin wenigstens nicht zu etwas wie Stiller Einfachheit o. ä. Warum aber nicht? Und was soll dies mit der Urform zu tun gehabt haben? Gerade hier wird die zu weitgehende Simplifizierung der Alternative besonders deutlich: Daß AR eine sehr späte Fassung darstellt, ist offenkundig, denn schließlich ist sie sehr spät aufgeschrieben; daran gibt es also nichts zu deuteln. Ebenso auch nichts daran, daß Greg eine viel frühere Fassung darstellt, denn die Notationsanfänge von Greg reichen bekanntlich viel weiter in die Geschichte als man sich so etwas in Rom überhaupt hat denken können.

Und was folgt daraus? die Frage nach der *Fassung von was?* Die Vorstellung, daß Greg nur aus der heute vorhandenen, notierten Fassung von AR abgeleitet werden könne, daß AR also die Urfassung weitgehend identisch wiedergeben könnte, dürfte wohl kein denkfähiger Deuter je gehabt haben. Damit sind sogar umfangreichere, redaktionelle Eingriffe durchaus denkbar — was war die Vorform von AR? Dies muß doch nicht Greg gewesen sein? Daß AR bis zur späten Niederschrift einen eigenen Stil weiterführend Veränderungen durchgemacht haben kann, bedeutet doch nicht, daß AR von Greg abstammen muß.

Die Alternative ist doch nicht Greg aus AR oder AR aus Greg, sondern kann nur lauten, Greg aus einer AR näher verwandten Melodiegestalt bzw. vice versa. Natürlich ist das *vice versa* deshalb nicht ganz „symmetrisch“ zu verstehen, weil eben Greg viel früher fixiert wurde. Daß AR aber nicht auf eine auch Greg zugrunde liegende Urfassung zurückgeführt werden könnte, das ist doch nicht auszuschließen, ebenso wie die Möglichkeit, daß Ähnlichkeiten der Urfassung sowohl in AR als auch in Greg in den bestimmten Schlußmelismen, aber in stilistisch eben bezeichnend verschiedener Art erhalten sind. Zwei wesentliche Fragen ergeben sich, einmal die nach der Relation der jeweils auftretenden Schlußformeln in jeweils einer Fassung und dann zwischen den Fassungen. Dabei fällt auf, daß in AR nur noch zwei Schlußformeln des Chorstücks erhalten sind, in Greg eben mehrere: Lassen sich also die beiden Klassen von AR als eindeutige Klassenbildungen, als Versuch einer Reduktion der Fülle von Greg auf zwei Klassen verstehen? Und wie soll man die Entstehung der Formeln in AR deuten, wurden sie sozusagen als Inbegriff aller Varianten neu geschaffen, was Pfisterers Meinung impliziert, wenn er, *ib.*, S. 141, von *einer Tendenz zur Vereinheitlichung* spricht, *die die jeweils ähnlichen Melismen gleich macht*; den Nachweis dafür oder auch nur einen Hinweis, wie man sich dies denken müsse, wie man also das *jeweils Ähnliche* in AR aus den jeweils verschiedenen Formeln von Greg (im Falle der Verschiedenheit) ablesen und umschreiben könnte, überläßt er allerdings dem Leser sozusagen stillschweigend ebenso wie die Erklärung der Frage, warum man für die Schlüsse der Chorstücke zwei Iubilusformeln, für die Schlüsse der Versus dann aber nur *e i n e* Formel geschaffen hat — obwohl die Mannigfaltigkeit der Verschlüsse in Greg nicht etwa geringer als bei den Schlüssen der Kehrverse ist. Oder hat AR bei seiner Revision einfach zwei Melismen, bzw. eines verwendet, und alle anderen ausgemerzt bzw. eben ersetzt, bzw. gar aus der Mannigfaltigkeit von Formeln in Greg, angeblich, durch eine unerfindliche Ähnlichkeitskategorie dann nur eine gemacht, eben weil die Mannigfaltigkeit

in Greg gar keine wirkliche war? Die Frage ist ersichtlich absurd.

Und warum hat AR dann nicht aus dem Repertoire der Melismenfülle von Greg ausgewählt, sondern, wie auch in den Melodien überhaupt, ganz andere, vielleicht verwandte, aber eben nicht gleiche Formeln formuliert; wo und aus welchem Stilgefühl hat es denn diese Formen gefunden oder erfunden? Alle diese Fragen sind für die These, die Pfisterer durchsetzen möchte, offenbar nicht ganz irrelevant, wenn auch vielleicht etwas mühsam oder gar nicht zu beantworten, und vielleicht auch nicht gerade von großem musikalischen Interesse. Jedenfalls muß gefragt werden, wie denn dann die Formelgestalten von oder in AR sich aus den, angeblichen, mannigfaltigen Vorgaben von Greg ableiten lassen könnten: Die Kategorie *Ähnlichkeit* dürfte hier nicht ausreichend sein, besonders wenn man sie nicht definiert (wohl aus gutem Grund).

Aber, man soll den Mut nicht sinken lassen, und da versuchen wir einmal, einen Blick auf diese Parallelen zu riskieren und einige der Schlußbildungen des Chorstücks, geordnet nach den AR-Klassen, anzuschauen, vielleicht kann man da wenigstens überhaupt die Möglichkeit einer Antwort erfahren.

Zunächst schauen wir einmal die Schlußbildung des Chorstücks im Grad. *Universi* an, das in Greg von Apel als *free* charakterisiert worden ist, von Pfisterer als  $y_2$ . Von Interesse ist, daß Greg das Melisma als Anhang versteht, *Domine* würde als Kadenz ausreichen, wogegen AR nicht mit Tonika schließt. Die Entsprechung *bistropa* zu *porrectus* ist üblich; daß das Erreichen des Höchsttons in AR nicht „mitgemacht“ wird, fällt auf, denn hierfür gibt es eine Begründung, wenn man denn beide Fassungen von einander ableiten will; charakteristisch für Greg ist auch der Umgang mit dem „Halbton“, d. h. mit dem Ton *E*, der zu Ende der Formel gezielt eingesetzt bzw. vermieden wird; AR kennt hierfür keine Entsprechung, wohl aber, wie oft genug einen ornamentierten Anhang mit abschließender „rollierender“ Floskel, wie sie Greg nicht so häufig verwendet:

AR

Greg

Do- mi- ne

und im Grad. *Salvum fac servum*, nach Apel *free*, nach Pfisterer  $y_3$  — wohl ein Beispiel für *Ähnlichkeit* und ein Fortschritt musikwissenschaftlicher Erkenntnis seit Apel? —, das in AR nach Pfisterer die zweite Variante besitzen soll; sie geht hier in bemerkenswerte Höhen, ist also nicht leicht als *Variante* zu qualifizieren, etwa als durch *Ähnlichkeit* aus der anderen Form entstandene Gestalt; es fällt nicht leicht, die beiden Schlußbildungen von Greg als Varianten einer Formel klassifizieren zu können, der Höchstton wird überboten, auch ist die Rezitation zu Anfang anders gestaltet, die *tuba* ist *F*, nicht die Tonika, das Erreichen des Tiefsttons ist anders, nämlich Weiterführung eines Schlusses auf *E*; auch die

spezielle Kadenzbildung ist unterschieden, und nicht zuletzt sollte man die Behandlung des Tons *E* beachten, die grundsätzlich anders ist. Apels Klassifikation als *free* dürfte den Sachverhalt charakterisieren gegenüber Pfisterers, hier geradezu das Prinzip der *oral tradition* Vagheit exemplarisch manifestierender Behauptung einer Variante — natürlich sind Kadenzen gleicher Tonart vergleichbar, hier also die Kontur; AR aus Greg, vielleicht gar noch durch *Ähnlichkeit* ableiten zu wollen, dürfte schwerfallen; die Melodieform ist nicht vergleichbar:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melodic line with square notes and a rhythmic line with diamond-shaped notes. The lyrics 'spe-ran-tem in te' are written below the Greg staff. The AR staff shows a more complex melodic structure with many notes, while the Greg staff shows a simpler structure with fewer notes.

Da dies gar so seltsam aussieht, lugen wir einmal in dieselbe Stelle im Chorstück des Grad. *Custodi*. die nach Pfisterers Tabelle identisch mit dem voranstehend zitierten Schlußmelisma des Chorstücks sein soll (natürlich transponiert); dies ist trivial, allerdings nicht der Bezug zu Greg, das im Übrigen nur in den letzten Tönen identisch mit der vorher zitierten Melodiewendung ist. Die „Betonung“ der Tonika, nur in Greg, auf *protege* fällt als besondere Form von Greg auf. Die Trivialisierung des Erreichens des Subtons *C* in Greg auf *protege* in AR ist auch nicht übersehbar: Man kann nicht einfach Folgen wie *FDC FFC* als Folgen identischer *neumae* oder eher *syllabae* im Sinne Guidos mißverstehen; Greg ist auch auf *me* hinsichtlich der Verwendung des „Halbtons“, hier *b* typisch: Nachdem er einmal gesungen wurde, wird er im Folgenden vermieden — daß AR auch das „mißverstanden“ habe, ist nicht einzusehen (auch die Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen nur in Greg ist beachtenswert, schon beim initialen Aufstieg):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melodic line with square notes and a rhythmic line with diamond-shaped notes. The lyrics 'pro-te-ge' are written below the Greg staff. The AR staff shows a more complex melodic structure with many notes, while the Greg staff shows a simpler structure with fewer notes.

me

Die letzten Neumen der Formel fehlen in diesem speziellen Fall, sind aber wohl nur vergessen, wie die Melodie des Grad. *Miserere mei Deus* zeigt, woraus der Schluß entnommen ist (oder liegt eine bewußte, individuelle Kürzung einer als überflüssig empfundenen Wiederholung vor?). Klar wird daraus auch, daß der Schluß des Chorstücks im Grad. *Salvum fac servum* in AR nicht der vollständigen Formel entspricht, wie dies auch für die Melodien von *Tenuisti* und *Ego autem* gilt<sup>440</sup>. Immerhin, es gibt also auch in AR gewisse unterschiedliche Formen der Formeln.

Die Gesamtdisposition ist in der üblichen Weise nur als identisch zu bezeichnen, insbesondere die Zweiteiligkeit mit dem — übrigens beidemale „kurzen“ — Ausflug auf den Subton *C*, wodurch die dann als Abschluß erreichte Tonika tonal effektiv vorbereitet wird. Es wird also niemand bestreiten wollen, können oder sollen, daß man diese, wirklich effektvolle Anlage als Formfaktor der ursprünglichen, beiden Versionen gemeinsamen Urfassung ansehen muß. Greg macht diese Gliederung tonal noch deutlicher, weil es zu Anfang, *protege* vor dem ersten Anstieg zweimal, nicht in identischer Neumierung — *flexa* — *trigon* — die Tonika erwähnt, und damit auch den ersten Teil mit einem deutlich betonten initialen Abschnitt einleitet: Der Aufstieg geht von *D – a*, dem dann der von *F – b* als Aufstieg folgt, und daran anschließend der steile Abstieg auf den Subton der Tonika.

Daß auch dieser besonders effektiv, und geradezu „reim“artig (*trigon!*) durch Sprung erreicht wird, dürfte wohl keine zu weitreichend ästhetische, also vage Beschreibung des Sachverhalts darstellen: Die Folge von *pes subbipunctis*, *climacus*, *clivis*, *climacus*, *trigon* erscheint geradezu „symmetrisch“, wenn man die Wiederholung des Abstiegs nach dem Hochtton — kurz! — *b* betrachtet, dann die durch „Länge“ betonte Scheinkadenz auf *F*, und schließlich den zweimaligen Abstieg, einmal als *climacus*, *F DC*, dann als *trigon*, *FFC*. Wohl nicht ganz als zufällig ornamentale Wendung darf man die Wiederholung des *pes subbipunctatus* im letzten Abschnitt sehen, dem mit gleicher Neume wie bei der Überleitung zum letzten Abschnitt ein *porrectus praepunctatus*, nur eben einen Ton höher transponiert, folgt, woraus dann der — vorher nur einmal aufgetretene — Höchston *c* „springt“, von dem dann die eigentliche Kadenz auf der Tonika, eine Sept darunter!, tonräumlich mit erheblicher Schnelligkeit erreicht wird. Diese Gestaltung der

<sup>440</sup>Hier wäre in Pfisterers Tabelle vielleicht doch eine kleine Differenzierung nicht ganz überflüssig, z. B. in Analogie zu Apels Angaben, mit kleinen Buchstaben, wenn, wie hier, nur der Schlußteil der Formel verwendet wird, z. B. *c* und *C*, wobei *C* für *Miserere*, *Custodi* und *Sciant* gilt, *c* für die anderen.

übergeordneten Disposition ist kaum als einfach ornamental zu qualifizieren; man beachte nur, wie die hinsichtlich tonräumlicher Beweglichkeit sozusagen dynamisch verstärkende Folge der letzten beiden *climaci* durch die, in allen Tönen lange, *trivirga* angehalten wird, wonach dann, ebenfalls ausdrücklich lang, der Schluß*torculus* folgt.

Solche Versuche eines Hinweises auf ästhetische Qualität sind nicht streng wissenschaftlich — wie soll man die in Musik als Kunst eben wesentliche ästhetische Komponente anders fassen; der völlige Verzicht auf derartiges Versuchen, eben durch Hinweise, sei es auf gewisse gestaltmäßig leicht erkennbare „Symmetrien“, sei es auf tonräumliche Dynamik, die Beschleunigungen und Verlangsamungen als Gestaltfaktoren nicht nur durch die „metrischen“ Neumen angibt<sup>441</sup>.

<sup>441</sup>Daß auch „Symmetrien“ sozusagen im Kleinen oft nur in Greg erscheinen, kann ein Blick auf das Ende des Chorstücks des Off. *Exaudi Deus* zeigen, wobei AR zu dieser „Symmetrie“ durchaus „fähig“ gewesen wäre, ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Fassungen nicht auseinander entstanden sein dürften:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for the phrase "in-ten-de in me, et ex- au- di me." Each example consists of two staves: the top staff is labeled "AR" and the bottom staff is labeled "Greg". The lyrics are written below the staves. The first example shows the phrase "in-ten-de in me," and the second example shows "et ex- au- di me." The notation uses square neumes on a four-line staff. The AR notation is more complex, with many neumes per note, while the Greg notation is simpler, with fewer neumes per note. The lyrics are: "in-ten-de in me," and "et ex- au- di me."

Die Melodiekontur ist in beiden Fassungen parallel, Greg ist hinsichtlich der Verwendung von Hochtönen auf die Abschnitte bezogen: Der Ton *d* erscheint im zweiten Teil in Greg nicht mehr, die Intention der tieferen Lage erweist sich auch aus dem tieferen initialen Anfang, wie Greg, ebenfalls typisch, *intende* mit initialem Aufstieg von der Tonika aus beginnt — dies ist ein charakteristischer Unterschied beider Fassungen, der auf tonales Denken nur in Greg zurückgehen kann.

Die Parallelität ist besonders deutlich zu Anfang, auf *intende in me*; nur daß Greg nach dem *torculus subpunctatus DGF E* — mit der Tonika als *longa* notiert — ein zusätzliches Melisma anhängt, sozusagen einen neuen Bogen, der als Einheit durch Initium, Rezitation und Kadenz ausgezeichnet ist, mit dem besonderen Effekt *cG ccaF G* als deutliche Schlußbildung. Dieser schließt sich sinnvoll auf *et* ein neues, typisches Initium an. St. Gallen notiert hier eine Syn-

Und betrachtet man die Fassung von AR, die sicher mit dieser Formel von Greg zu vergleichen ist, — dann fällt genau das auf, was bei fast allen derartigen Vergleichen auffällt; zunächst nämlich das Problem, wie man eine solche effektvolle Form so sicher ihrer wesentlichen Merkmale entkleiden konnte, wenn man eine gewisse Musikalität voraussetzen will — auch das ist ein unwissenschaftlich vages Wort; nur auch hier, wie sollte es anders gehen, wenn man sich nicht einfach auf die Angabe von Formelbuchstaben beschränken will. Und daß Musik allein aus der Reihung von mit Buchstaben bezeichnbarer Formteile „besteht“, braucht wohl nicht weiter als methodisch unzulänglich bewertet zu werden.

Es wäre also zu erklären, wenn man Pfisterers Vorstellung von der genetischen Abhängigkeit von AR von Greg akzeptieren würde, warum denn dann die melodische Form in AR in solcher Weise verändert worden sein sollte. Gerade eine solche Annahme, auch über eine vage Kategorie *ähnlich*, scheint nicht möglich zu sein; und die Vorstellung, daß Greg eine melodische Individualisierung und sozusagen kompositorische Interpretation einer Melodiefassung sein könnte, die der von AR wesensmäßig näher steht, dürfte aufgrund solcher Unterschiedlichkeit nicht einfach für absurd erklärt werden können. Natürlich könnte man von Abschleifungen, den eigentlichen Sinn aufhebendem Zersingen o. ä. in AR sprechen, daß man gerade solche charakteristischen Bildungen wie die initiale Gestaltung des Anfangs, die Erreichung eines Höchsttons sowie dessen Verlassen in solcher Weise aufhebt, erscheint auch nicht gerade als triviale Art einer Rezeption, so daß

---

alöphe, die von der Melodiestructur her also unpassend ist.

Im Gegensatz zum nochmaligen Erreichen des Höchsttons *d* auf *et exaudi* in AR bleibt, wie angesprochen Greg tonräumlich für den letzten Abschnitt beschränkt auf die Quart über der Tonika. Daß die Melodien dennoch auch hier ein gleiches Gerüst haben, zeigt die Relation von *porrectusflesus chch* in AR zur *bivirga* in Greg. Bei dieser Gleichheit fällt dann aber auf, daß nur Greg eine „Symmetrie“ durch Wiederholung kennt, AR aber zwar den *porrectusflexus* wiederholt, daraus aber keine „Symmetrie“ wie Greg macht (deren „Zersingen“ aus der, angeblichen, Vorlage von Greg wäre nicht leicht vorstellbar, die Wiederholung ist eindeutig). Daß AR dann den Schluß mit einem neuen, zusätzlichen Melisma versieht, ist klar, nicht klar ist die Frage, ob der Schlußton korrekt überliefert wird, man erwartet auch in AR die Tonika.

Beachtenswert ist auch wieder der Umgang mit den „Halbtönen“ *b/h* nur in Greg: Eine unmittelbare Konfrontation scheint zu Anfang vorzuliegen, dann, im nur in Greg angehängten Melisma wird *h* vermieden, das erst wieder im Schlußabschnitt auf *exaudi* erscheint, und dann nach weiterer Vermeidung in der Wiederholung nochmals im *pesquassus ah* zu erscheinen — diese Disposition kennt, wie zu erwarten, AR nicht. Natürlich ist dies kein Beweis für sekundäre, *nivelierende* Entstehung von AR, sondern nur ein Zeichen, daß die späte Niederschrift hier wirksam gewesen sein könnte, also eine Art von Zisterziensischem Geist für die Notation wirksam war. Es ist aber auch nicht undenkbar, daß erst Greg, z. B. aus Bewußtsein der beiden alternativen Tetrachorde so sorgfältig differenziert und eben auch komponiert haben könnte, also Greg hier sekundär redigiert, sozusagen korrigiert, auch hinsichtlich der Melodiegestalt.

Auch nur einen Hinweis auf die Lösung der Frage, welche Fassung ältere Substanz wiedergeben müsse, kann auch diese Parallelisierung nicht geben.

man nicht einfach akzeptieren kann, daß AR eine spätere Variante von Greg sein soll. Schließlich ist nicht undenkbar, ja durchaus plausibel, daß Greg eben eine Art gezielte Intensivierung der bewegungsmäßigen Potenzen einer vorgegebenen, AR nahekommenden Melodieform sein mag.

Damit aber wird ebenfalls möglich, daß AR seine — potentielle — Vereinfachung durch Typisierung der Schlußformeln mit altem Material durchgeführt hat (also eine in Greg nicht mehr verwendete Formel genutzt haben könnte); aber auch die Möglichkeit, daß eine schematische Melodieform in Greg eine Individualisierung erfahren hat, die über die angedeutete Umformung vorgegebener Melodien hinausgehend auch die Gesamtform betraf, ist damit eben als Möglichkeit einer Interpretation nicht auszuschließen (wenn man schon jetzt solche Hypothesen aufzustellen für sinnvoll halten könnte).

Somit ist klar, daß die in Greg gar nicht so häufig, nach Apels Angabe, *ib.*, S. 351, nur zweimal auftretende Formel — es ist doch mehr als nur ein *Melisma* —  $D_1$  melodisch genau der von Pfisterer mit *C* benannten Formel in AR entspricht. Demgegenüber ist aber zu fragen, welcher Gregorianischen Formel vielleicht Pfisterers Formel *B* in AR entsprechen könnte, wenn dies überhaupt der Fall ist (die hier im erstzitierten Beispiel, Grad. *Universi* offenbar als Variante begegnet). Übrigens läßt sich auch aus der Relation der Formeln  $D_1$  und *C* nicht der Honig für irgendeine der Thesen saugen, denn natürlich wäre es möglich, daß AR die längste in Greg gewählt hat, wie auch daß Greg diese lange Formel eben nur zweimal verwendet, sonst aber eigene Ideen hat — auch hier wären ästhetische Begründungsversuche nicht ganz abwegig, auch wenn dies ein näheres Eingehen auf die Melodiegestalten erfordert, was aber allein schon für die Augen nicht gerade angenehme Arbeit darstellt.

Wie die Melodie zum Schluß des Chorstücks im Grad. *Os iusti* zeigt, ist auch bei der Formel — und natürlich auch nicht nur im *Melisma* — in AR, die Pfisterer mit *B* bezeichnet, ziemlich klar, daß sie direkt mit der von Apel durch  $d_4$  bezeichneten Formel bezeichneten Wendung, aber auch der Melodieführung davor, zusammenhängt:

lo- que-tur iu- di- ci- um.

Hier erscheint eine Bewertung nach ästhetischen Gesichtspunkten kaum möglich, d. h. bis auf das typisch altertümliche, in Greg allgemein fast ganz ausgemerzte bewegte Rezitativ und vielleicht die tonräumliche Betonung des Aufstiegs zu Anfang — direkter skalischer Anstieg, dann Terzsprung nach oben als Anfang des Abstiegs — eine wertungsmäßige Beurteilung des Unterschieds der beiden Fassungen schwer fällt: Die jeweiligen Haupttöne sind so gleichartig, daß AR nur durch erweiternde Ornamentik unterschieden ist — z. B.

die *porrectus*-Neumen im Schlußmelisma —, die eben als reine Ornamentierung angesehen werden kann, also als gleiche Melodie, nur ausgeziert, wenn auch zum Schluß in für Greg nicht typischer „rollierenden“ Floskeln.

Was dies für Thesen über genetische oder überhaupt zu Abhängigkeiten der beiden Fassungen sagen könnte, ist schwer zu folgern: Fakt ist, daß AR offensichtlich auch hier eine in Greg weitgehend gleich überlieferte Wendung aufweist; das Problem der melodischen „Verwischung“ von Konturen in AR gegenüber Greg ist wie angesprochen nur am Anfang zu finden — wobei sich die gleichen Fragen stellen, wenn man AR von Greg ableiten will, warum nämlich die auffällige Wendung zu Anfang in AR so „verwässert“ worden sein soll, während umgekehrt die Möglichkeit einer Bearbeitung einer weniger konturierten Melodiefassung durch Greg nicht gerade unwahrscheinlich ist. Wesentlich ist hier also nur der Umstand, daß AR der größeren Fülle an Wendungen in Greg nur zwei Wendungen gegenüberstellt. Das heißt, wenn man die These vertreten will, daß Greg eine redaktionelle Umarbeitung einer AR näher stehenden Urfassung darstellen könnte, müßte man Greg eine weiterreichende Individualisierung zuschreiben, oder umgekehrt AR eine entsprechende Schematisierung. Daß aber diese Vereinfachung auch sekundär, d. h. auf eine ältere, der Urfassung nähere Version zurückgehen könnte, und nichts mit einer Ableitung von Greg zu tun haben muß, liegt ebenso auf der Hand, wie die erstgenannte Möglichkeit, eben die einer sich auch auf etwas wie eine „Entschematisierung“ beziehende Individualisierung durch oder in Greg. Die Vorstellung, daß musikalische „Reim“bildungen bzw. „Symmetrien“ prinzipiell urtümlich sein müßten, Schematisierungen jedoch später, wird durch den Vergleich der Formeln wie auch durch Formeleinsatz in beiden Versionen nicht gerade trivial lösbar.

Wie bereits oben einmal gesagt: Es kommt nicht nur auf die Relation von Formeln an — Vereinheitlichungen zum Zweck der Minderbelastung des Gedächtnisses in so primitiver Form wie es die (eventuelle) Reduktion von individuellen Melodien auf einige feste Formeln bedeutet, sind durchgehend möglich. Wesentlich ist die Gesamtheit der Melodiegestalten und dann auch die gestaltmäßige Form der melodischen Teile zueinander. Denn, es ist, wie ebenfalls gesagt, doch nicht ausgeschlossen, einmal eine traditionelle, also „uralte“ Formel durchweg anzuwenden, die Gesamtgestalt also zu ändern, und doch die alte Formel dazu zu verwenden.

Ganz einfach gesagt: Natürlich ist möglich und zu erwarten, daß AR seiner späten Überlieferungszeit wegen einiges verändert hat, nur daß es dies nicht selbständig und mit „uralttem“ Material getan haben kann, das erscheint wieder nicht so plausibel, wie die simplifizierende Alternative nahezu legen scheint: Also, AR kann sehr wohl eine Vereinheitlichung der betreffenden Gradualmelodien durchgeführt haben, ja natürlich auch später als Greg zum ersten Mal niedergeschrieben wurde<sup>442</sup>, daß dies eine Reaktion auf

<sup>442</sup>Und dies bemerkt auch Pfisterer, wenn er, *ib.*, S. 141, auf einen kleineren Unterschied zwischen den beiden AR-Hss. hinweist: Wie spät muß man denn dann die Veränderung zur Vereinheitlichung in AR ansetzen? Offensichtlich doch nicht in die Zeit der Rezeption aus Greg — dann ist aber die Vorlage von AR nicht mehr erkennbar, warum sollte sie dann Greg und nicht

Greg sein müsse, das ist nicht einfach als gegeben vorauszusetzen. Bemerkenswert ist, daß AR und Pfisterer nur mit sozusagen globalen Formeln arbeiten.

Natürlich ist auch nicht ausgeschlossen, daß AR selbständig eigene, neue Formeln und Melodien erfindet, warum nicht? Daß diese dann vielleicht aus einem viel älteren oder anderen Gestaltungsempfinden geboren sind, das müßte dann erst widerlegt werden. Die Vergleichbarkeit und Nichtvergleichbarkeit von Formeln in AR und Greg läßt jedenfalls keine einfache Antwort erwarten. Daß AR Ähnlichkeiten in Greg irgendwie „zusammengefaßt“ haben könnte, sozusagen die Idee aller Kadenzformeln realisiert habe, erscheint auch nicht als sinnvolle Annahme.

Wie man aus diesen Problemen, vielleicht, herausfinden kann? Beachtet man die Natur der gesamten Melodik der angesprochenen Gradualia, so fällt auf, daß diese eben nicht nur aus Formeln bestehen, sondern sehr wohl, ja sogar im Übermaß, Stellen besitzen, die individuell oder auch mit — allerdings „anderen“ — Formeln gestaltet sind. Ohne deren Betrachtung aber sind Vergleiche, wie sie Pfisterer in seiner sehr reduktiven, allerdings auch arbeitssparenden Tabelle vorstellt, nicht gerade aussagefähig für das Problem; ein methodisch allgemeiner Sachverhalt, der Doktorvätern nicht unbemerkt entgehen dürfte.

Schauen wir wieder einmal aufs Konkrete, so fällt z. B. auf, daß AR nichts von den Regelmäßigkeiten, die Greg charakterisieren, etwa im Grad. *Gloriosus* „übernimmt“. Betrachten wir uns also das Chorstück des Grad. *Gloriosus Deus* als Beispiel für eine Melodie, in der Greg frei komponiert, AR aber mit typischen Formeln arbeitet — nicht nur mit einer, sondern mindestens mit zwei weitverbreiteten Formeln, ganz deutlich erkennbar einer Schluß- und einer Zäsurformel; auf letztere ist noch zurückzukehren, zumal Pfisterer deren Existenz als quantité négligeable anzusehen scheint:

The image shows two musical examples comparing Gregorian chant (Greg) and Ars Nova (AR) notation for the text "Gloriosus Deus in sanctis".

The first example shows the text "Glo- ri- o- sus De- us". The Gregorian chant (Greg) is written on a four-line staff with square neumes. The Ars Nova (AR) notation is written on a five-line staff with square neumes, showing a different rhythmic and melodic structure.

The second example shows the text "in san- ctis". The Gregorian chant (Greg) is written on a four-line staff with square neumes. The Ars Nova (AR) notation is written on a five-line staff with square neumes, showing a different rhythmic and melodic structure.

---

eine gemeinsame Urform sein?

AR

Greg

mi- ra- bi- lis

AR

Greg

ge- ti- bus

in ma-ie- sta- te

AR

Greg

fa- ci- ens pro- di- gi- a.

Auf die Unterschiede des Textes wurde bereits hingewiesen; im Fall der Differenz zwischen ... *in sanctis suis mirabilis* ... bzw. nur ... *sanctis mirabilis* ... läßt sich der Ausfall von *suis* offenbar innerhalb der Sextuplex Hss. verfolgen: Die ältesten weisen *suis* auf, die neueren nicht (soweit das Grad. überhaupt erwähnt ist); soweit man das überhaupt sehen kann, ist dieser Unterschied in allen Verwendungen dieses Graduale bemerkbar; man muß also von einer Ausmerzung des Wortes in der Fränkischen Tradition sprechen. Bei der Alternative *maiestatibus/maiestate* scheint der Singular in der Fränkischen Überlieferung jedenfalls allein zu herrschen. Diese Erscheinungen läßt sich Pfisterer leider entgehen.

Man kann sie aber bei einem Melodievergleich nicht einfach ignorieren, denn es ist offenkundig, daß Greg die als „überflüssig“ befundenen Silben ohne weitere Änderung der Melodie einfach weggelassen hat — ein deutlicher Hinweis auf einen redaktionellen Eingriff der Art, wie sie von Aurelian als Aufgabe des *cantor* öfter angesprochen wird; von Aurelian, dessen Zeit sich somit nicht nur als formal autoritätsgebunden, sondern auch als noch aktiv auch auf diesem Gebiete verstand.

### 2.11.2.2 Es gibt auch typische Zäsurmelismen innerhalb der Chorstücke von Gradualia wie *Gloriosus*

Zu bemerken ist auch, daß in AR auf *magestatibus* nicht nur irgendein Melisma, sondern ein auch in anderen Gradualia an der gleichen Stelle gebrauchtes typisches Melisma verwendet wird; man findet dieses Melisma allerdings nicht durchweg, z. B. *Universi* kennt das Melisma nicht, erklärbar durch die Kürze des Textes, dagegen verwenden die Formel die Grad. *Os justi* (auf *eius*, s. u.), *Adiutor* auf *Domine*, und *Beata gens* auf *Dominus*. Die parallelen Gregorianischen Gradualia weisen nach der Tabelle von Apel, *Gregorian Chant*, S. 351, teilweise, aber nicht durchweg die Binnenformel  $c_1$  auf, deren Existenz man aus dieser Tabelle leicht entnehmen kann — etwa, um nach eventuellen Entsprechungen in AR zu fragen und damit einen Beitrag leisten zu können zur Frage, ob Individualisierung wirklich immer eine musikhistorisch frühere Situation wiedergeben müsse — methodisch dürfte es unabdingbar sein, für die Bestimmung der Relation beider Fassungen bei einem Vergleich der Formelstruktur alle Formeln zu beachten, nicht nur eine einzige: Auch die Choralmelodien sind zusammenhängende Melodien.

Dabei ist von Interesse, daß die Grad. *Sciant gentes* und *Miserere mihi* die „Mittelformel“ über *magestatibus* in *Gloriosus* nicht kennen, also die Beispiele, die auch die Schlußformel von *Gloriosus* etc., bei Pfisterer *B*, nicht verwenden, sondern *C*. In Greg dagegen läßt sich also keine solche Gliederung erkennen — die von Pfisterer ausschließlich auf die jeweiligen Schlußbildungen der Chorstücke bezogene Dichotomie, die keine *Beziehungen über Kreuz* kennt, ist von den auch mehrfach verwendeten Binnenformeln her gesehen nicht ganz so trivial hinsichtlich der Relation der beiden Fassungen, auch hier erscheint eine etwas näher auf die Melodien selbst eingehende Betrachtung nicht ganz überflüssig.

Ärgerlich von dem Wunsch nach einer klaren Ordnung her gesehen erscheint auch, daß die Formel  $c_1$  in Greg nicht etwa regelmäßig an die Schlußformel  $d_4$  gebunden ist; also auch hier kein ordentliches Verhalten der überlieferten Relation von gegebenen Melodieteilen; die Komplexität erscheint so groß, daß einfache Folgerungen hinsichtlich ebenso einfach alternativer genetischer Relationen der beiden Fassungen ausgeschlossen erscheinen. Man muß zumindest die Tabelle von Pfisterer erheblich erweitern.

Klar ist, daß im Fall von *Gloriosus* der Adaptor/Komponist in Greg eigene Erfindungen macht, individuell komponiert, was sich auch daraus ableiten läßt, daß *Gloriosus* im Chorstück deutliche musikalische „Reim“bildungen gestaltet; daß diese ursprünglich, ihre „asymmetrische“ „Ersetzung“ an einer Stelle durch die genannte Mittelformel, an anderen Stellen aber nicht hat, daß also AR gegenüber Greg der rezipierende Teil sein sollte, erscheint als kaum vorstellbare Interpretation<sup>443</sup>.

<sup>443</sup>**Merkwürdiges im Grad.** *Adiutor* Betrachtet man einmal den Schluß des Versus im Grad. *Adiutor* in Greg, so fällt etwas auf, was Pfisterers Tabelle natürlich nicht erkennen läßt: Man findet eine hinsichtlich Ausdehnung wie gestaltmäßiger Auffälligkeit deutliche „Reim“bildung zum vorausgehenden Abschnitt — was AR wie zu erwarten nicht kennt; das Melisma in AR, das

nämlich auf *inimici mei*, hat durchaus Ähnlichkeit mit dem, das Greg als „Reim“ verwendet; natürlich in der üblichen Weise gestaltmäßig mit sehr viel deutlicheren Konturen; wer nicht sehen — vom Hören kann abgesehen werden — kann, wie Greg den in AR doch wieder recht schematisch gestalteten Abstieg zu einer dynamisch auffälligen Erscheinung umbildet, der sollte auf musikwissenschaftliche Choralbetrachtung verzichten. Nur, wie man aus dieser klaren Gestalt, die durch ihre Merkmale geradezu zum „Ohrwurm“ werden kann, die ornamental uncharakteristische Form von AR ableiten, redigieren und rezipieren konnte, ist schwierig zu akzentpieren. Daß Greg mit dieser auffälligen „Reim“bildung, auffällig eben nicht nur durch den „Reim“, die Wiederholung, sondern eben auch die Gestalt, dann auch noch einen partiellen „Reim“ zum Schluß des Chorstücks komponiert haben könnte, also durch sekundären redaktionellen Eingriff, das ist doch keine absurde, sondern eine nicht unwahrscheinliche Hypothese — denn warum sollte nicht die viel stärker als in AR ausgeprägte Individualität selbst einer so stark auf einem Formelarsenal basierenden Form nicht sekundären Eingriffen ihre Existenz verdanken dürfen, etwa weil kein allgemeines *Prinzip* erkennbar sei?

Auch für die Gestalt des Anfangs im Chorstück läßt sich der Unterschied zu AR deutlich fassen: Man betrachte nur die Art, mit der der Aufstieg zum in diesem Abschnitt höchsten Ton vom Subton der Tonika gestaltet ist und vergleiche dies mit der ornamentalen Gestaltung eines Terzinitiums von Tonika zu Rezitation auf *F* — wie soll man sich denn eine derartige destruktive Vernichtung einer klaren Melodiegestalt als Teil einer Rezeption, Redaktion oder eines „Zersingens“ ansehen? Umgekehrt, d. h. als Neukomposition einer als zu trivial empfundenen wird die Gregorianische Gestaltung aber durchaus wahrscheinlich.

Aus der hier vor allem interessierende Frage, warum AR wenigstens eine Variante, ja sogar zwei Varianten der üblichen Mittelformel, Greg aber die entsprechende Formel  $C_1$  (Apel) nicht verwendet, ergibt sich einiges nicht so ganz Uninteressantes: In der Gliederung von AR findet man drei Melismen, einmal *Adiutor meus et liberatur meus esto Domine tardaveris*, wobei das auf *meus* mit dem Schluß der angesprochenen Zäsurformel schließt, das auf *Domine* aber mit ihrem Anfang beginnt, dann aber anders weiterfährt.

Greg ist dagegen ganz individuell (bis auf die auch sonst auftretende Schlußformel). Andererseits sind aber die Melodiekonturen der betreffenden Melismen in beiden Fassungen vergleichbar, allerdings ist die Ähnlichkeit zu  $c_1$  nicht besonders groß — anders ist in Greg nur der Schluß auf *Domine*, der den Tiefton, mit dem der folgende Abschnitt beginnt, d. h. sozusagen vorab ankündigt und somit zu einem länger dauernden, hervorgehobenen Effekt macht.

Wie soll man sich die Relation der beiden Fassungen erklären? Wenn AR einfach bei der — angeblichen — Rezeption von Greg eine Zäsurstelle mit der gängigen Formel versehen hätte, könnte dies als sinnvoll betrachtet werden; nicht klar ist aber dann, wie die „Verteilung“ dieses Melismas auf zwei Zäsuren aus Greg hätte abgeleitet werden können, denn da liegt an keiner Stelle eine Form von  $c_1$  vor. Speziell wäre auch nicht verständlich, warum AR ausgerechnet die tonräumlich so effektive Gestaltung des Schlusses von *Domine* nebst ihrer Verbindung zum folgenden Abschnitt durch eine tonal viel weniger klare Floskel ersetzt haben sollte, wenn die Römischen *cantores* nicht dezidierte „Zersänger“ gewesen sein sollten.

Und warum sollte — bei „umgekehrter“ Hypothese — Greg eine bestehende Formel, wie die

Da ist zunächst einmal zu sehen, wie sich Greg (Apel)  $c_1$  zu der genannten Mittelformel in AR verhält; nehmen wir also *Os justi* (*Timete* z. B. weist zwar in AR die Formel auf, nicht aber in Greg – aus guten Gründen):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show square notes on a four-line staff. The Greg staff has the text 'et lin- gua e- ius' below it. The AR staff has the text 'gu- a' above it. The Greg staff shows a melisma 'gu- a' with a specific formula. The AR staff shows a different melisma 'et lin- gua e- ius' with a different formula.

Daß die Melodien vergleichbar sind, ist klar<sup>444</sup>. Dies gilt aber auch, wenn man die entsprechende Stelle in *Gloriosus* betrachtet, also die Wendung auf *maiestate* bzw.

Entsprechung von AR zu Greg  $c_1$  auf *liberator meus*, wie sie — in der Entsprechung natürlich — AR kennt, aufgegeben haben? Das ließe sich aber erklären: Die Formel  $c_1$  hat zwar den gleichen Schlußton wie das entsprechende Melisma in Greg (das auf *meus*), steigt aber einen Ton höher und ist zum anderen wesentlich, neben der Funktion, „mehr Musik“ zu machen, fast durchweg eine wirkliche Zäsurformel, genau wie das in AR begegnet. Warum dann auf diese Formel verzichten? Das ergibt sich relativ einfach, hier liegt eben gar keine Zäsur vor, die findet sich erst mit *esto!* Es ist also sehr gut denkbar, daß Greg hier eine in der Urfassung gegebene syntaktisch nicht korrekte Zäsurformel bewußt, redaktionell, verändert hat, um eben bei Beibehaltung der allgemeinen Melodiekontur keine volle Zäsur zu setzen — denn sinngemäß angewandt, hätte die Formel  $c_1$  auf *esto* erscheinen müssen.

Und daß AR die Formel so verschieden anwendet; das kann zunächst darin begründet werden, daß beim ersten Mal der Anschluß an eine individuelle Melodieführung adaptiert wird; und der Anfang des zweiten großen Melismas, das auf *Domine*? Es ist denkbar, daß die Vorlage hier eine entsprechende Unklarheit gehabt hat, eine Unklarheit darüber, daß hier eine vergleichbar wichtige Zäsur vorlag, die dann wenigstens mit dem Anfang der dafür vorgesehenen Formel beginnt. Das sind natürlich keine beweisbaren Erklärungen, sicher nicht, aber sie zeigen, daß man durchaus Lösungen finden kann, die das hypothetische Modell des Entwicklungsganges von einer Urform durch redaktionellen Eingriff nach bzw. zu Greg nicht unmöglich erscheinen läßt: Auch hier wird erkennbar, daß erst die Beachtung der Gesamtheiten der Melodien vernünftigen Aufschluß auch nur über Unterschiede und Gemeinsamkeiten des „Formelwesens“, also des Formelarsenals, das auch die syntaktische Funktion jeder Formel enthält, in beiden Fassungen erhoffen lassen kann.

<sup>444</sup>Man beachte, wie Greg den Schluß gestaltet: Viermal wird auf verschiedene Weise der Ton *D* erreicht, einmal durch sukzessiv „verkleinerte“ *climaci*, dann durch sukzessiv vergrößerte *torculi*, bis dann „endlich“ der Kadenzton, *C* erreicht wird, die Wirkung dieser Gestaltung ist das Erleben des *ouvert*-Schlusses als besondere „Leistung“ — wie trostlos ist dagegen AR gestaltet, ein derartiges „Zersingen“ ist nicht vorstellbar — genau wie das für Greg typische Initium von der Tonika aus, wo AR, wie so häufig, „nur“ die *tuba* singt — solche Unterschiede sind nicht irrelevant.

*magestatibus*: Auch hier wird man von einer in dem Gerüst vergleichbaren Melodie sprechen müssen. In *Gloriosus* allerdings kommt etwas hinzu, nämlich eine musikalische „Reim“bildung, die im Chorstück von *Gloriosus* eben dreimal verwirklicht wird, worauf noch einzugehen ist; aber, was dies für die Frage heißt, das dürfte schon jetzt erörtert werden dürfen: Wenn also Greg verschiedene Entsprechungen zu jeweils einer einheitlichen Formel in AR kennt, einmal eine vergleichbare Formel,  $c_1$  (Apel), dann aber auch individuelle, aber musikalisch verwandte Formeln kennt, dann ist wohl die Vermutung, Greg habe hier jeweils auf die gleiche Vorgabe redaktionell verschieden, kontextbedingt, reagiert, nicht unwahrscheinlich; denn „umgekehrt“, warum sollen verschiedene Melodien jeweils durch eine eindeutige Formel beantwortet worden sein? Warum dies nicht ganz so trivial zu beantworten ist? Deshalb, weil die Stelle der Formel gar nicht so sicher ist, also keineswegs immer klar ist, wo die Formel steht, wie dies etwa im Grad. *Adiutor* in etwas merkwürdiger Weise begegnet. Natürlich, das ist kein endgültiger Beweis für die eine oder andere Richtung — nur klar wird dadurch: So einfach ist die musikhistorische Wirklichkeit nicht, daß sie mit einem primitiven, Modell einer einzigen Entwicklungsrichtung zu fassen sein könnte.

Bemerkenswert ist einmal die klare Wiederaufnahme der Tonika, was den Aufstieg zum Höchstton natürlich besonders effektiv macht, wie auch eine deutlich initiale Melodiebildung bewirkt — nach, gemeinsamen Schluß des vorangehenden Abschnitts auf  $F$ , der Terz über der Tonika. AR bleibt dagegen durch „Verzicht“ auf diese Wendung, die den Höchstton immerhin durch eine Sept von unten erreichen läßt, einmal wesentlich ärmer an melodisch gestaltmäßigen bzw. tonräumlich dynamischen Merkmalen, die Gliederung wird weniger deutlich und auch der Hochtton ist wesentlich weniger als dynamisches Ereignis wirksam. Für ganz trivial wird man derartige Wirkungsfaktoren auch nicht halten können. Hinzu kommt noch etwas, nämlich die Sorgfalt, mit der Greg wieder einmal eine gesamte Disposition darstellt: Man beachte den Anfang, *Os iusti*, der nur den Tonraum  $C/D - a$  ausfüllt, also als für die gesamte Melodie initialen Abschnitt formt. Danach folgt ein erster eigentlicher Aufstieg, der, um den Ton  $a$  zentriert, zunächst bis  $b$  reicht, um dann im nächsten Abschnitt zweimal den Höchstton  $c$  zu erreichen.

AR dagegen erreicht schon auf *meditabitur* diesen Höchstton, überbietet ihn sogleich mit einem ornamentalen  $d$ . Hinzu kommt noch etwas, worauf noch einzugehen ist: Der markante Anfang mit Quintsprung auf *et lingua* hat dem Komponisten so gut gefallen, daß er ihn, auch aufgrund seiner Brauchbarkeit als Initium, nochmals verwendet, teilweise syllabisiert, zu Anfang des Verses: Man beachte zusätzlich, daß AR diese Zäsurformel aus dem Chorstück auch im Vers wieder verwendet, was diesmal auch mit Greg übereinstimmt, nämlich auf *plantabuntur*, wie dies Apel auch klar erkennen läßt. Weniger klar läßt seine Tabelle aber, die Identität der Anfänge von — im Chorstück — auf *et lingua* mit dem Versanfang, auf *Lex Dei eius*, sowie die Identität der Anfänge im Vers auf *in corde* und *et non*; ist es wirklich undenkbar, daß Greg diese zusätzlichen „Symmetrien“ auf Anregung einer gegebenen „Symmetrie“ der Art, wie sie sich in Greg genau wie in AR findet, komponiert hat? Es wäre „umgekehrt“ aber doch eine recht absonderliche Erscheinung, daß AR zwar eine solche „Symmetrie“ rezipiert, die anderen, gestaltmäßig recht

auffälligen aber ganz unbeachtet gelassen bzw. eben wie bewußt auch immer „zersungen“ haben soll! Dies alles „funktioniert“ doch viel besser unter der Annahme jeweils eigener Entwicklungen auf Grund einer gemeinsamen Vorlage, die in Greg aber sehr viel weitergehend redigiert worden sein muß als in AR. Auch solche klaren „Symmetrien“, nur in Greg müssen offensichtlich für eine methodisch auch nur einigermaßen brauchbare Erörterung der genetischen Relation der beiden Fassungen Beachtung finden; nur eine Auswahl von Formeln zu betrachten — liefert aber leicht verständliche „Folgerungen“ mehr oder weniger aufreißend neuer Thesen. Und das ist vielleicht auch der wesentliche Zweck?

Warum also eine — angebliche — Rezeption von Greg in bzw. nach oder als AR gerade diesen markanten Schluß ausgemerzt haben sollte, ist zumindest nicht leicht verständlich zu machen — AR bleibt damit auf einer doch recht langweiligen Minimalität des Einschnitts, läßt sich auch die tonale Wirkung entgehen, die durch den betonten — wirklich, der erste *pes* in St. Gallen ist lang! — Anfang mit Tonika in Relation zum Schluß dieser Passage mit dem Subton der Tonika, *C*, erreicht wird; das sind doch keine dispoitionsmäßigen Trivialitäten.

Auch die Gestaltung des Höchsttons in Greg als *porrectus* und die danach folgenden Sprünge nach unten, immerhin doch eine Quint, gegenüber dem skalischen Abstieg in AR betont die extreme Lage des Hochtons. Danach, auf *lingua* unterscheidet sich die tonräumliche Disposition: AR erreicht den ersten Tiefton, *E* bereits auf *lingua*, Greg erst, als lange *flexa*, in der folgenden Silbe und auch wieder nur durch Sprung, nicht als Ziel eines typischen skalischen Abstiegs; auffällig ist dabei, daß in Greg hier, vielleicht doch nicht unbewußt, eine Sequenz vorliegt: *aF aG, GE GF* (betrachtet man die St. Galler Notierung).

Auffällig ist aber auch, daß die Floskelwiederholung von AR auf *ejus* nicht nach Greg übernommen wird — ein Anzeichen dafür, daß Greg nicht eine Fassung, die AR nahesteht, redigierend rezipiert haben kann? Eben deshalb wurde hier auf die tonräumliche Dynamik hingewiesen: AR erreicht die Tonika, *D*, bereits auf *ejus*, Greg aber erst, und dann sehr dezidiert, auf *eius*. Zufall? Sicher nicht, denn dadurch ist das gesamte Melodistück tonräumlich geordnet gegliedert: *et lin-*, markanter Aufstieg, *gua* ausgeglichener Abstieg mit den Tieftönen *F/G, e-*, dasselbe, mit den Tieftönen *E/G*, mit *-ius* schließlich setzt dann der wirkliche Abstieg, nämlich skalisch ein, den dann die Tonika deutlich hervorhebt, allerdings, wie St. Gallen zeigt, nur *kurz/brevis* berührend, aber eben doch als tonräumlich verkürzter Abstieg. AR dagegen führt den skalischen Abstieg so schnell durch, daß das Erreichen der Tonika wirklich keine Wirkung mehr ausüben kann; fünfmal wird dieser (bisherige) Tiefton erreicht. Und dann der letzte Abschnitt in Greg gegenüber dem einfachen *torculus* in AR? Greg gestaltet einen gestaltmäßig — man beachte nur die tonräumlich „progressiven“ Neumen wie oben angesprochen — wie tonräumlich dynamisch so auffälligen Abschluß, eine Wendung zum Schlußton, die das Erreichen dieses nicht tonalen Abschlusses wirklich zum Ereignis macht: Das durch Quartsprung erreichte *D*, als „Ergebnis“ des zweiten *torculus*, ist in St. Gallen lang; der anschließende Pressus, mit dem *C* erreicht wird, betont das Besondere des Subtons dann als eine Art zusätzlicher

Eingriff.

Sicher werden für eine solche Beschreibung Begriffe gebraucht, die strenger Wissenschaftlichkeit entbehren — wirklich völlig? Betrachtet man sozusagen nur das Bild der Noten, die tonräumliche Linie, die Neumenfolge, so wird doch einiges von dem oben Ange deuteten gestaltmäßig greifbar und objektiv faßbar, sozusagen als Merkmal einer Kurve. Also, weder die angesprochenen Symmetrien noch diese klare Disposition der Formel  $c_1$  wird von AR rezipiert, wenn man diese Richtung als These bevorzugt — aber wie soll man sich ein derartiges „Zersingen“ wesentlicher Merkmale vorstellen; also will man hier von Erklärungen absehen und einfach die These der Entwicklung Greg → AR unbedingt durchsetzen, dann bleibt nichts als die These, daß eine solche — angebliche — Rezeption, Redaktion oder Weiterentwicklung von einem eigenen, Nicht-Gregorianischen Stil so absolut dominiert worden sein müßte, daß von einer wirklichen Rezeption in keinem Fall gesprochen werden könnte, es handelte sich um die geradezu brachiale Umgestaltung eines gestaltmäßig, tonal und gliederungsmäßig klar gegliederten Melodiestils in den ornamentalen Stil von AR. Was soll dann noch Rezeption sein, und warum soll man eine solche annehmen und nicht lieber die eigenständige und konservative Weiterführung einer beiden Fassungen gemeinsamen „Urform“, die durch oder in Greg erheblich umgestaltet worden sein dürfte — weil die Fränkischen *cantores* völlig unfähig zu einer solchen Arbeit gewesen sein sollen oder müssen?

Gerade die Häufigkeit von Melismenbildungen, wie sie in dem  $c_1$  entsprechenden Melisma von AR auf *eius* auftreten, s. u., begegnet, kann als Merkmal eines älteren Stils angesehen werden; Greg jedenfalls benutzt solche Bildungen lange nicht so häufig; man schaue einmal im Off. *Vir erat*, in den Versen auf *oculus meus*; ein Beispiel, das recht anschaulich anzeigen kann, wie solche Wendungen floskelhaft zur Bildung von Melismen eingesetzt werden — und wie dagegen (dann?) in Greg an dieser Stelle komponiert worden ist! Auch hier erhebt sich die Frage, natürlich nur, wenn man die Melodiegestalt überhaupt betrachten will, was aber methodisch nicht so abwegig sein dürfte, ob man die Melismen in AR mit den wesentlich individuellen, differenzierteren Melismen und Wendungen in Greg überhaupt vergleichen kann, also ob es ausreicht, einfach Formeln durch Buchstaben wiederzugeben und dann aus daraus abgeleiteten Buchstabenschemata tiefe Folgerungen ziehen zu wollen.

Also auch von da ist eine Deutung der genetischen Relation mit Greg als ursprüngliche Fassung keineswegs notwendig.

### 2.11.3 Zur Bedeutung von „Symmetrien“ für die These der genetischen Relation beider Fassungen zueinander

#### 2.11.3.1 „Symmetrisches“ im Off. *Eripe me ... Deus*

Im Off. *Eripe me ... Deus* zum Schluß des letzten Verses findet man folgende „Symmetrie“ — nur in Greg:

The image shows two musical examples comparing AR (Ars Nova) and Greg (Gregorian) styles. The first example is for the word 'me-'. The AR staff shows a sequence of notes with a diamond-shaped diacritical mark above the first note. The Greg staff shows a more complex melisma with a similar diacritical mark above the first note. The second example is for the word 'e'. The AR staff shows a sequence of notes with a diamond-shaped diacritical mark above the first note. The Greg staff shows a more complex melisma with a similar diacritical mark above the first note.

Die „Symmetrie“ von Greg ist leicht ersichtlich, man muß dazu aber auch die Wiederaufnahme des Motivs (mit *trigon*, hier wiedergegeben durch den Diapunkt) beachten, nämlich den musikalischen „Reim“ auf dem Anfang von *meae, ffdc ca c* etwas vor Schluß (die dritte Neume im Zitat auf der zweiten Linie): Es wird nicht nur, signifikant an einer einzigen Stelle verändert, das Binnenmelisma *Faca c dcdcdc ...* wiederholt, sondern auch noch der angegebene Bezug zum Anfang des Melismas hergestellt. Daß der Komponist — und angesichts solcher „Symmetrien“ diesen Begriff nicht zu verwenden, erschiene schon etwas zu viel an angewandter Ideologie — ästhetisch höchst unterhaltsam, vielleicht nicht ganz in Übereinstimmung mit Augustins Postulat<sup>445</sup>, mit der Bewegung im Gerüst *fc, dc* umgeht, ist ersichtlich schon aus dem dreimaligen *trigon ffc*, das sich dann „endlich“

<sup>445</sup>Wenn man dessen Forderung beachtet, daß die Musik beim Hörer — der so eigentlich gar nicht bezeichnet werden darf! — (natürlich nur in der Liturgie) niemals einen eigenen Wert beanspruchen darf, sonst sündigt dieser Hörer, also der, der bei einer Messe von Mozart die Schönheit der Musik an sich hört (nein, Verf. behauptet nicht, daß Augustin Mozarts Messen vorausgeahnt haben könne), verstößt gegen sein christliches Menschsein (denn er verliert sich an untergeordnet, endlich Schönes) — das ist das Wesen der Funktion von Musik in der Liturgie! Das Korrelat zu dieser Forderung, die Augustin natürlich in seiner *Confessio* vor Gott nur als „Rezipient“ formuliert — er selbst war kein Sänger —, ist trivialerweise die zu weit reichende Eigenständigkeit der musikalischen Form, die ebenso trivialerweise an solchen „symmetrischen“ Stellen, also bevorzugt im Melisma, virulent werden kann — daß man Augustin ernstnehmen sollte, wenn man die Musik der mittelalterlichen lateinischen Liturgie — und das ist die einzige, die reflektiert wurde und daher historisch faßbar ist — musikhistorisch bewerten will, dürfte oder wenigstens sollte auch einem dezidierten Agnostiker oder Verächter katholischen Glaubens und katholischer Glaubensäußerungen klar sein: Augustins *Bekenntnisse* sind vor (seinem) Gott, für andere Menschen, getan worden, das ist für Augustin keine Selbstäußerung autobiographischen Charakters, zur Unterhaltung der Nachwelt und zum Ruhm des Verfassers! Das hier essentiell

in eine normale skalische Bewegung verändert — und die Absicht des Komponisten, das Melisma in zwei Abschnitte zu differenzieren, eben durch den angesprochenen „Reim“, ist klar, wobei dieses dreifache Auftreten des *trigon ffc ffc ffd c* die Wiederholung geradezu vorbereitet. Angesichts des Umstands, daß AR bis auf den Anfang und den wiederholten Melismenteil die gleiche Kontur zeigt, wird man einer Ableitung von AR aus Greg, etwa aus Gründen einer immanenten Abneigung gegen solche Wiederholungen, nicht die größere Plausibilität zuschreiben wollen<sup>446</sup>. Greg hebt die auch in AR auftretende Bedeutung

menschlich Ernstes vorliegt, hat, zumindest, das Mittelalter, haben aber übrigens auch Luther und Pius X, im Innersten gewußt. Insofern wäre es also methodisch unredlich und absurd, dieses angedeutete Korrelat nicht als methodische Aufgabenstellung mit zu beachten und heranzuziehen.

Wer, wie dem Verf. gegenüber der große F. Reckow, solche methodischen Zwangsläufigkeiten als zu weitgehende, sozusagen zu katholische Rigorosität kritisiert, hat von der die abendländische Musikgeschichte in ihrer weltmusikhistorischen Einzigartigkeit historisch wie wertungsmäßig begründenden liturgischen Epoche der abendländischen Musikgeschichte keine ausreichende Kenntnis und erst recht kein Verständnis für die zentralen musikgeschichtlichen Faktoren, denn zu denen gehören natürlich, erst recht in der Zeit, die durch die Musik der Liturgie bestimmt war, die Elemente der Wertungsgeschichte — und die hat Augustin in unerreichter Tiefe und Klarheit für alle Zeiten, eben auch für die Choralrestauration, verbindlich formuliert.

<sup>446</sup>Auf die musikalische „Assonanz“, die AR auf *Domine* überliefert, „verzichtet“ z. B. Greg, das hier sinnvoller die Akzentsilbe mit sequentiell hinsichtlich des jeweils erreichten Höchsttons reduzierten Auf- und Abstiegen gestaltet, wobei die Bildung auf *Domine* direkt in melisch sinnvoller Folge steht:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) for the words "Do-mi-ne".

The first example shows the words "Do-" and "mi-". The AR staff has a complex, multi-measure neume structure for each syllable, while the Greg staff has a simpler, more direct melodic line. The syllables are aligned under their respective staves.

The second example shows the word "ne.". The AR staff has a complex, multi-measure neume structure, while the Greg staff has a simpler, more direct melodic line. The syllable is aligned under its respective staff.

Betrachtet man die Melodie über *Domine* in AR modulo der nicht mehr maßgeblichen Neumierung, bemerkt man, daß die „Assonanz“ etwas weitergeht, als die Neumen zu erkennen geben: Der Komponist, den man auch für AR annehmen darf — warum nicht? Musikwissenschaftler,

des Höchsttons in einer Weise gestalthaft, sozusagen motivisch hervor, daß man hier nur von einer bewußten Redaktion, ja Umkomposition einer in AR eher erhaltenen Vorgabe sprechen muß: Die auffällige Veränderung — an einem einzigen Ton, ein weiterer Beweis, daß auch für die Melodik in Greg der einzelne Ton gestaltunterscheidende Funktion hat, was *oral tradition* Vagheitsideologen sicher nicht sehen oder gar hören können — bei dieser Wiederholung, also die Veränderung *dc dc dc* in *dc fc dc*, gesichert durch die Tonbuchstaben in St. Gallen, wird man als Einschub zur Bildung eines umfangreichen Jubilus verstehen müssen; als Einschub, der auch durch die — gegenüber dem hier als Kontur der Vorgabe anzusetzenden AR — Erweiterung des Tonraums zur Oktav, also die Schaffung

---

die unmusikalisch sind, hat es, etwas später, schon zur Zeit von Guido gegeben, was aber nicht bedeutet, daß es nicht auch musikalische Höchstbegabungen gegeben haben kann oder darf —, setzt eine andere Schlußwendung ein. Natürlich kann diese, syntaktisch auf dem gleichen Wort nicht gerade sinnvolle, Wiederholung in AR viel später eingesetzt worden sein, als Greg, wann auch immer, entstanden ist, andererseits kann aber auch für einen fränkischen *cantor* oder *magister cantilenae* o. ä. eine Melodiegestalt, die AR näher gestanden hat, so obsolet erschienen sein, daß er hier eine Änderung für unabdingbar gehalten haben mag.

Sicher ist dagegen der Stilunterschied: AR, das also keine Abneigung gegen musikalische „Symmetrie“ aufweist, geht bei gleichem Ambitus und gleicher Kontur anders vor: Der Abstieg auf *Domine* erfolgt skalisch durch Erweiterung nach unten und das Anhängen der üblichen Floskeln, *hcha hcha haG ...*, hinzu kommt die Wiederholung der *torculus*-Floskel. Greg singt den Höchstton, wie ebenfalls, aber eben für den Stil von Greg typisch, nur einmal, gestaltet den Abstieg in vergleichbaren Neumen, *climaci resupini*, hier dargestellt durch *climaci + virga* (weil soweit möglich, der Notation von St. Gallen gefolgt wird), die jeweils verschieden verteilt sind, aber dennoch keine „Symmetrien“ bilden, so regelmäßig auch die Neumenfolgen sind, die melische Gestalt ist jeweils „verändert“, bis zum Schluß die Melodie wiederholt wird, allerdings, wie im Zitat zu sehen — *diapuncti* als Symbol für die *kurzen*, *puncti* für die *langen* Dauern — mit einem Quilisma und metrischer Kürze der beiden Schlußtöne. Selbst hier wird der Stil von AR, *hchahcha ...* sozusagen vermieden (sozusagen, weil wirklich niemand sagen kann, ob Greg, was aber auch nicht auszuschließen ist, hier auf eine Bildung wie in AR redaktionell reagiert); die Stilunterschiede sind so deutlich, daß eine gegenseitige Ableitung unverständlich wird.

Selbst wenn man annehmen will, daß die Wiederholung, die nur AR kennt, eine sekundäre Erweiterung in der überlieferten Fassung von AR darstellt, kann ebenso niemand behaupten, daß diese, eventuelle!, Veränderung, Erweiterung eines „UrAR“ durch das (hier allerdings in Bezug auf das hier vertonte Wort leicht widersinnig angewandte) Prinzip der Wiederholung irgendetwas mit der in Greg überlieferten Version zu tun haben müsse, also eine redaktionelle Reaktion auf Greg als — angebliche — Vorgabe von AR darstellen könne oder gar müsse. Was AR als ursprüngliche Vorgabe gehabt haben mag, Greg dürfte diese Vorgabe deshalb nicht gewesen sein, weil der melodische Stil so verschieden ist, daß eine solche — angebliche — Ableitung höchstgradig unverständlich wäre, nämlich eine grundsätzliche Stilveränderung, und man, wieder, fragen muß, woher eine solche Stilveränderung hätte herrühren können, wenn nicht aus einer eigenständigen Tradition.

größerer Beweglichkeit, als Folge dieser ästhetischen Absicht zu einer Heraushebung des Schlusses eben als Jubilus (wenn der Anfang des Einschubs mit *F* beginnt, muß natürlich zu seiner Wiederholung ein Abstieg angeschlossen werden, von dem aus die Wiederholung beginnen kann — die „Komponiertheit“ dieser mehrfachen Korrespondenzen müßte jedem Betrachter, wenn nicht Hörer auffallen).

Daß diese Erweiterung nicht „prosaisch“, sondern „symmetrisch“ erfolgt, zudem noch durch klare Korrespondenzen geformt, macht die kompositorische Absicht von Greg zumindest rein gestaltemäßig rekonstruierbar, und doch auch ästhetisch nacherlebbar. Wenn AR auf jedes der angedeuteten Merkmale „verzichtet“, ohne daß etwa der Stil von AR entsprechende Wiederholungen grundsätzlich ausschliesse, wird man hier das Modell einer Entstehung von AR aus Greg als extrem bizarre Ansicht qualifizieren müssen, als Ansicht, die auf die Beachtung der Merkmale der musikalischen Gestaltbildung und des darin ausgedrückten oder wirksamen Stils absolut verzichten will — der methodische Sinn eines solchen absoluten Verzichts erscheint gerade angesichts solcher Bildungen doch als recht merkwürdig, euphemistisch formuliert. AR formuliert den Höchstton auch herausgehoben, durch Wiederholung und durch das Prinzip einer Erweiterung des Abstiegs bei der Wiederholung, *fffed* wird *fedch ac*; auch das ist eine Korrespondenz, die aber in Hinblick auf die Gestalt von Greg nicht als Ableitung etwa durch Verkürzung gewertet werden kann, weil Greg gerade dieses Merkmal nicht kennt — die Wiederholung *ffc ffc ffdc* ist hier grundsätzlich anders, verrät eine andere kompositorische Interpretation der durch AR wohl umrissenen Vorgabe. Wollte man also mehr oder weniger „symmetrische“ Erweiterungen der einen gegenüber der anderen Fassung als Hinweise auf eine jeweilige spätere Entwicklungsstufe der jeweiligen Fassung deuten, müßte man in Hinblick auf das hier in der letzten Anmerkung Angesprochene von gegensätzlichen Merkmalen sprechen, einmal „erweitert“ Greg, an anderer Stelle aber AR — was zu erwarten ist, wenn es überhaupt solche Erweiterungen gibt, und die gibt es. Man sollte also auch hier erst eine Statistik vergleichbarer Fälle aufstellen, ehe man tiefere Folgerungen ziehen darf, methodisch sinnvoll ist hier von *dürfen* zu sprechen.

### 2.11.3.2 Weitere Zeugnisse „symmetrischen“ Komponierens in Greg und AR

Was das betreffende Auftreten der Formel  $c_1$  (Apel) in Greg bzw. der entsprechenden, oben (vgl. 2.11.2.2 auf Seite 928) zitierten Zäsurformel in AR im Allgemeinen anbelangt, müßte man für eine Ableitung von AR aus Greg die etwas seltsame Situation konstatieren, daß einmal — durchaus verständlich — eine Tendenz zur Verbreiterung der Anwendung einer bestimmten, gegebenen Formel in AR besteht, d. h. etwa in *Gloriosus* die Ersetzung eines individuellen Melismas durch ein typisches. Warum sollte das nicht der Fall sein; dies könnte in der Reduktion der Schlußbildungen des Chorstücks auf nur („noch“) zwei Wendungen eine Entsprechung haben.

Was allerdings daran stöbig ist, liegt im Umstand, daß gerade hier keine Vereinheitlichung vorliegt, sondern einmal überhaupt einige Chorstücke auch ohne diese Formel

auskommen, und speziell auch nicht alle Fälle des Auftretens von (Greg)  $c_1$  nach AR übernommen werden — wenn man die Entwicklung so sehen will.

Vor allem ist in diesem Sinne ärgerlich, daß zwar alle der mit Pfisterers Formel  $B$  schließenden Chorstücke in AR auch das genannte Zäsurmelisma kennen, wie z. B. auch das Grad. *Timete*, nämlich auf *Timete Dominum*, wobei aber Greg hier  $c_1$  nicht verwendet, sondern frei komponiert ist.

Man kann also auch hier folgern, daß AR einfach eine Formel für alle Fälle setzt, d. h. andere Vorgaben ersetzt — will man unbedingt die Vorstellung durchsetzen, daß Greg die Urform von AR darstelle. Da gibt es aber gerade im Grad. *Timete* doch noch eine kleine Schwierigkeit: Im Gegensatz zu Pfisterers Formulierung finden sich in den Chorstücken der Gradualia 1. Tons eben doch mehr als jeweils nur zwei Melismen: Es finden sich nur zwei alternative Schlußmelismen, aber, wie hier im Grad. *Timete* auch noch zwei Binnenmelismen, die, wie angedeutet, eben auch gewisse Möglichkeiten der Mehrfachverwendung haben, wie z. B. eben  $c_1$  (Apel) und das Gegenstück in AR zeigt: Die Relation alle Formeln, die Greg bzw. AR jeweils verwenden, läßt sich nicht auf ein einziges Schema zurückführen; jede Formel hat sozusagen ihr Eigenleben hinsichtlich gegenseitiger Entsprechungen.

In *Timete* hat man zwei solche Zäsurmelismen, und da wird das Problem doch anregend; schauen wir uns also erst einmal die Relation des in AR recht früh auftretenden typischen Zäsurmelismas an:

The image shows two musical score examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) styles for the text "Timete Dominum omnes sancti eius quoniam nihil deest".

The first example shows the text "Ti- me- te Do- mi- num om- nes san- cti". The AR staff (top) features a complex, multi-measure melisma on "omnes sancti" with many notes and rests. The Greg staff (bottom) shows a simpler, more direct melody for the same text.

The second example shows the text "e- ius quo- ni-am ni- hil de- est". The AR staff (top) features a complex, multi-measure melisma on "quoniam nihil deest" with many notes and rests. The Greg staff (bottom) shows a simpler, more direct melody for the same text.

Die hier recht weitreichende „Symmetrie“ von Greg — hierunter werden natürlich nicht Floskelwiederholungen wie in AR auf *eius* oder „rollierende“ Floskeln wie ib. auf *Dominum* verstanden (Entsprechungen fehlen hier in Greg vollständig!) — ist ebenso unübersehbar, wie das Fehlen einer solchen in AR<sup>447</sup>. Abgesehen davon, daß die markan-

<sup>447</sup>Das Initium ist vergleichbar, hier könnte man von „läßlichen“ Varianten sprechen; daß AR zu

Anfang von *Dominum* eine Floskel ornamental „hinzugesungen“ haben könnte, ist denkbar, man müßte dann die Zuordnung der Neumengruppen von Greg in Bezug auf AR nach rechts um diese Floskel verschieben: Auch dann ist die Ähnlichkeit sehr groß, wenn auch die Gestaltung von Greg *FGFD FED FD DC* (St. Gallen „rhythmisiert“ die unterstrichenen Töne: *longa*, die des dazwischen liegenden *climacus FED* aber kurz) markanter als die von AR ausfällt, die hier nicht einfach als etwa ausfüllende Ornamentierung zu klassifizieren ist, sondern einfach als langweiliger (wie so oft wird in Greg offensichtlich das „Ereignis“ des Erreichens des Subtons der Tonika *C* dynamisch gestaltet, viermal Neumenschluß auf *D*, dann, gleichsam gewaltsam „endlich“ *C* — wem solche Beschreibungen zu unwissenschaftlich erscheinen, was sie auch sind, muß allerdings jede mögliche Interpretation dessen, was man als Sinn einer Melodie beschreiben kann, hier die tonräumliche Bewegungsdynamik, und damit des Wesens von Musik für wissenschaftlich obsolet erklären: Die gestaltmäßigen, hier auch noch rhythmisch „unterstützten“ Merkmale sind aber schon an sich gesehen beachtenswert, zumal wenn sie eine für Greg typische Bewegungsform in vergleichbarer Kadenzsituation darstellen).

Deutlich anders ist dann wieder der Anfang auf *omnes*, wo St. Gallen den Halbton klar durch *oriscus* angibt (ein einfacher Verzicht auf Kenntnisnahme solcher Angaben über Halbtonlagen dürfte methodisch durch den Hinweis auf eventuelle Strittigkeiten der Überlieferung nicht gerechtfertigt werden können), also eine für Greg nicht untypische, im vorliegenden Beitrag oben ausführlicher behandelte Wendung vorliegt — Greg gestaltet das Initium aufwendiger, AR ist hier geradezu unornamental, bei gleicher Kontur. Auch die Akzentbeachtung in Greg auf *sancti* ist aufwendiger als in AR, vor allem ist wieder typisch, und das ist keine „läßliche“ Variante mehr, hinsichtlich des Umgangs mit dem „Halbton“ *b*: Er erscheint als anfänglicher Hochtton, wird dann aber sorgfältig vermieden. Es ist nicht zu erkennen, wie man in AR zu einer — angeblichen — Umgestaltung gerade solcher Merkmale gekommen sein sollte.

Der Unterschied der Wendung auf *sancti* ist grundsätzlich, und weist darauf, daß Greg hier eine eigene Entscheidung gefällt hat, nämlich eine tonale Markierung nochmals der Tonika, vor dem Schluß auf deren Subton. Warum sollte AR auch darauf verzichtet haben?

Die angemerkte Floskelwiederholung auf *eius* nur in AR wird man wieder als ornamentale Einfügung von oder in AR bewerten können, also die vergleichbare Wendung in Greg um diesen Betrag nach rechts verschieben, um wieder zu bemerken, daß, natürlich nur Greg, eben in der „Symmetrie“ den Schluß bis zum Subton der Tonika führt — was wiederum die Wendung davor auf *sancti* tonal erklären hilft. Daß hier Greg durch „Zugabe“ einen musikalischen „Reim“, was aber wichtiger ist, eine Wiederholung der Kadenz auf *C* durchgeführt haben dürfte, erscheint so plausibel, daß man einmal die Floskelwiederholung in AR als Zusatz, zum anderen aber diesen „reimenden“ Schluß in Greg als Zusatz zu einer anzunehmenden gemeinsamen Vorgabe ansehen muß: Nur darin unterscheiden sich die Fassungen wesentlich.

Auch im folgenden Abschnitt sind die Fassungen weitgehend gleichartig, Greg etwas sparsamer im Umgang mit dem „Halbton“ *b*, der hier zweimal auftritt, dann aber bis zum Schluß des Refrains nicht mehr erscheint (AR kennt die Entsprechung *b/h* im gleichen Satz viermal; ein nicht zu unterschätzender Unterschied, der übrigens zum wiederholten Mal deutlich macht, daß zumindest die Notation in AR im Umgang mit Halbtonsetzung nicht notwendig akribisch vor-

te Schlußbildung auf *eius* in Greg (insgesamt im Ambitus einer Oktav, gegenüber AR nur eine Quint) zwar darin eine Parallele besitzt, daß auch AR hier den Höchstton erreicht, durchaus also eine gestaltmäßige Vergleichbarkeit besteht, aber gestaltmäßig keine Parallele in AR hat, ist doch sowohl die übergeordnete tonale Disposition der Abschnitte als auch eben diese gestaltmäßige Auffälligkeit des Melismas in Greg so effektiv, daß ihre totale Aufhebung bei einer — angeblichen — Rezeption der Melodie von Greg in AR nicht gerade leicht erklärbar erschiene. Beachtet man noch, daß das Melisma in AR auf *eius* topischen Charakter besitzt — man schaue einmal in den Versus<sup>448</sup> von *Custodi me* auf *Tuo* (in *MMM* II gerade gegenüber), etwas variiert bzw. verkürzt im Versus von *Tenuisti* auf *it mei*, u. ö. —, und beachtet zusätzlich noch die auch gestaltmäßige Topik solcher Bildungen in AR, so wird doch die Wahrscheinlichkeit, daß Greg eine bewußte Umformung einer AR grundsätzlich vergleichbaren Version darstellen kann, nicht gerade geringer: Das topische Baumuster in AR findet sich auch in der Gregorianischen Formel, die der Formel  $c_1$  entspricht, zunächst als eine skalische „Spielfigur“, zweimal wiederholt, dann ein Aufstieg und Kadenz — die Verwandtschaft der beiden zitierten Melismen ist hier bemerkenswert (s. auch o., 2.11.2.2 auf Seite 928); generell entspricht sie dem Prinzip des bewegten Rezitativs, also der ständigen Wiederholung gleicher Floskeln, hier im Melisma auf *eius* also die Folge *aGhaG aGhaG*, in der auf *Dominum* ist sie noch verschränkt: *DFEDFED*. Man findet solche Bildungen durchgehend, etwa im Grad. *Tecum primum* auf *Luciferum* oder auf *scabellum*, die sich in den Melodien der *Haec dies* Gradualia häufig wiederfindet. Man schaue einmal im Off. *Benedicite* auf *non dedit* und *meos*, auf *vitam*.

Man kann auch im Grad. *Gloriosus* im Chorstück auf *mirabilis in* sehen, im Vers des gleichen Graduale auf *Dextera tua Domine*. Auch das Melisma, das den Vers abschließt, ist mit diesem Bauprinzip gestaltet — auch hier sollte man alle vergleichbaren Melismen in Greg vergleichen, um eine Gestaltung zu sehen, die als moderner zu bezeichnen, kaum eine absonderliche Interpretation sein könnte; man kann hier offensichtlich von einer ornamentalen Floskelhaftigkeit sprechen, der charakteristische, d. h. gestaltmäßig merkmalsreiche, individuelle Melodiebildungen, wie sie für Greg charakteristisch ist, fern liegen — und alle diese Individualitäten, die Greg bestimmen, sollen in einer Rezeption von Greg nach AR in einer wirklich nur noch als absurd zu qualifizierenden Weise „zersungen“ worden sein? Wenigstens einer etwas näheren Betrachtung sollten solche Fragen bei der Erörterung des Relationsproblems beider Fassungen vielleicht doch wert sein.

---

gegangen sein muß — Greg tut dies aber „seit“ St. Gallen): Gerade die auffällige Parallelität der Melodieführung legt eine Identifizierung jeweils gemachter Veränderungen bzw. Eingriffe in beiden Fassungen als Deutung der gegenseitigen Relation nahe.

<sup>448</sup>So ganz strikt scheint die von Pfisterer als Charakteristikum von AR behauptete musikalische Differenzierung von Versus und Responsum auch wieder nicht zu sein; auch in AR hat man mit Formelgleichheiten zwischen Vers und Responsum offenbar keine grundsätzlichen Schwierigkeiten, wie auch AR nicht etwa grundsätzlich eine Abneigung gegen „Symmetrien“ hat; ein bewußter Verzicht bei einer — angeblichen — Übernahme, Redaktion oder Umsingung von Greg durch AR wäre gerade an dieser Stelle unerklärlich.

Gerade angesichts dieser Verwandtschaft zum bewegten Rezitativ und dessen weitgehender Ausmerzung in Greg erscheint somit eben doch die Vermutung nicht so abwegig, daß Greg die nicht gerade charakteristischen Formeln einer beiden Fassungen gemeinsamen Vorlage ersetzt, um damit auch eine übergeordnete symmetrische Gliederung für die gesammte Gestalt zu formen — und die Relationen sind nicht zu übersehen; über die gestaltmäßige Symmetrie hinaus ist wie bereits bemerkt auch die tonale Anlage als Ordnungsprinzip zu beachten: Die beiden zitierten Zäsuren schließen mit Subton der Tonika, die anschließenden dann aber mit Tonika; durchaus raffiniert bei *sancti*, also durchgehend innerhalb des Satzes. Und, daß für solche Symmetrien auch die jeweiligen initialen Wendungen, auf *omnes* sowie auf *quoniam*, identisch gestaltet worden sind, das ist doch wohl unübersehbar. Und daß dies wiederum die Hypothese nahelegt, solche Veränderungen seien sekundärer, redaktioneller Herkunft, das wird man kaum bestreiten können, denn AR weist hier solche Verschiedenheiten auf, daß die „umgekehrte“ Annahme — Rezeption von Greg in/durch AR — erhebliche Erklärungsprobleme hätte: Warum sollte AR sowohl auf die tonale Disposition, die charakteristischen Bildungen und auch noch die Gleichheit der betroffenen Initien verzichten? *Zersingen*, wie auch immer zu konkretisieren<sup>449</sup>, wird man wohl hier nicht anführen wollen, so daß bewußte Veränderung unbedingt angenommen werden müßte, nur warum dann, wie vergleichbar auch im Grad. *Os justi*, s. o., 2.11.2.2 auf Seite 925, so klare Symmetrien nicht übernommen werden, bliebe unerfindlich.

Dagegen findet sich, wieder einmal, eine Verwendung des dem Greg  $c_1$  entsprechenden Zäsurmelismas von AR im Versus, nämlich auf *non deficient* — die Greg nicht kennt, auch nicht kennen „kann“. Warum? Im Chorstück tritt diese Formel in Greg auch nicht auf, so daß hier höchstens ein „Reim“ hätte gebildet werden können. Das aber wäre wieder angesichts der anderen tonräumlichen wie tonalen Disposition nicht passend gewesen — also komponiert man eine individuelle, besser passende Melodie, die auch nicht auf der letzten, sondern der vorletzten Silbe steht. Die Melodieanlage ist in Greg offensichtlich sozusagen auf weitere Abstände geplant als AR überhaupt fähig ist — und es wäre die generelle Frage zu stellen, ob die deutlichen musikalischen „Reim“bildungen bzw. auch Anfangsgleichheiten wesensmäßig überhaupt vergleichbar sind mit einfachen Formelwiederholungen in AR. Und daß musikalische „Reime“ und andere Arten von weitreichenden Symmetrien notwendig einer besonders frühen, der ursprünglichen Version des Chorals eigen sind, setzt nur Pfisterer einfach voraus, bzw. hält die Beachtung der konkreten Melodiegestalten auch im Einzelnen für überflüssig.

Man müßte also bei jeder angenommenen Richtung der gegenseitigen Abhängigkeit der Fassungen sehr bewußte Redaktionen, nicht einfach „zersingende“ Übernahmen voraussetzen, was für Fränkische *cantores* absolut auszuschließen, für Römische aber zum Normalzustand zu erklären vielleicht doch eine etwas sehr weitreichende Hypothese darstellen dürfte. Auch hier ergibt sich, daß jeder Einzelfall zu prüfen ist, und die einfache

<sup>449</sup>Man wird voraussetzen, daß gerade markante Gestaltmerkmale nicht so leicht einem Zersingungsprozeß unterliegen, sondern erhalten bleiben.

Annahme einer Alternative, AR aus Greg, Greg aus AR — und nicht die Voraussetzung gemeinsamer Vorgabe und selbständiger Entwicklungen — doch wohl etwas zu einfach ist.

Sozusagen die Gesamtfrage, was die assymmetrische „Verteilung“ des betreffenden Melismas in Greg und AR betrifft, kann jetzt betrachtet werden: Nicht jede der Pfisterschen *B*-Responsa kennt die Formel, auch bei ausreichender Textlänge, d. h. die Regelmäßigkeit der Schlußwendung setzt sich sozusagen nicht fort bei den betreffenden Zäsurwendungen. Außerdem aber reagiert AR nicht gleichmäßig auf das Auftreten der Formel  $C_1$  (Apel) in Greg, denn die zwei damit komponierten Gregorianischen Gradualia *Miserere* und *Sciant* kennen in AR die entsprechende Mittelkadenzformel nicht. Auch dies würde bei der Hypothese der wie direkt auch immer erfolgenden Rezeption von Greg in/durch AR erhebliche redaktionelle Arbeit bedeuten; nämlich die Ausrichtung auf die Regel, daß Pfisterers Schlußwendung *C* nicht mit der Mittelkadenz stehen darf/kann. Warum, ist wohl auch nicht so leicht zu erklären, wie dies Pfisterers Folgerungen nahezu legen scheinen (der solche Kontextbedingungen einer Beachtung nicht für wert hält).

Und die umgekehrte Annahme, also die einer Rezeption einer AR nahestehenden Fassung in Greg? Dies würde einmal bedeuten, daß Greg gelegentlich die Formel verläßt, z. B. in *Gloriosus* gut begründet durch den kompositorischen Willen zu drei musikalischen „Reimen“, und in *Timete* auch nicht ganz ohne vergleichbare kompositorische Absicht: Man betrachte darauf hin einfach einmal die Relation von *Timete Dominum omnes sancti* mit *eius quoniam*; dann wird man sehen, daß Greg auch hier eine „symmetrische“ Formung setzt, die AR völlig vermissen läßt, die in Greg sogar eine besondere Betonung tonaler Wirkungsfaktoren setzt, die Relation nämlich von Teilen mit Schluß auf dem Subton der Tonika, *C*, und der Tonika.

Betrachtet man dann noch, wie der musikalische „Reim“ von *Dominum* und *eius* in der Gregorianischen Fassung des Grad. *Timete* wirkungsmäßig gestaltet ist, zuerst als Schluß einer tonräumlich „bescheidenen“ typisch initialen Wendung, dann als Abstieg von der Rezitation, dynamisch verstärkt durch den typischen Beginn mit Höchstton, dann dürfte kaum noch die Frage gestellt werden, welche Fassung eine Redaktion einer einfacheren Urfassung darstellt: Warum sollte AR bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg ausgerechnet auf diese so wirkungsvollen Gestaltfaktoren verzichten, wie auch auf die angemerkten Gestaltmerkmale und das auch noch zugunsten eher trivialer, auch nicht tonal effektvoller, Allerweltsmelodik? Daß dies für den Versuch einer Durchsetzung der These einer Rezeption von Greg in AR zu beantworten wäre, das dürfte kaum einer besonderen methodischen Rechtfertigung bedürfen; auch hier erweist sich Pfisterers Vorgehen doch als etwas zu grobschlächtig.

Daß Greg sozusagen gegen AR bei *Miserere* und *Sciant* die Formel  $c_1$  setzt, wo sie keine Entsprechung in AR hat, ist das ein klarer Einwand gegen die These, daß Greg eine redaktionelle Überarbeitung einer AR näher als Greg stehenden „Urfassung“ sein könnte<sup>450</sup>? Dies setzte voraus, daß Greg den Sinn der schönen Pfistererschen Ordnung in zwei

<sup>450</sup>Nach Pfisterers a priori Vorurteil wäre dies eigentlich eine Schematisierung, nun aber durch

Klassen der Chorstücke der betreffenden Gradualia des 1. Tons in AR nicht verstanden hat; den hat es aber durchweg nicht verstanden, denn die Vielfalt der Möglichkeiten ist in Greg eben größer als in AR, und die Gestalt des Pfistererschen *B* bzw. *C* läßt sich nur mit bestimmten auch in Greg mehrfach auftretenden Formeln vergleichen. Das heißt, daß Greg auch mit Formeln individualisiert haben muß, eben bei einer redaktionellen Rezeption einer AR näher stehenden Fassung.

Die letztere, etwas umständlich erscheinende Formulierung bedeutet keine Pedanterie, sondern weist auf etwas Wesentliches hin: Natürlich kann auch AR selbständig die gemeinsame Urform redigiert haben — bis zur Niederschrift bleibt genügend Zeit. Hieraus ist also kein Argument gegen die Hypothese der Redaktion einer Urform, die AR näher steht, durch Greg abzuleiten — leider, denn eine Patentlösung wäre gegenüber den Unklarheiten der historischen Wirklichkeit wirklich eine große Erleichterung.

Man muß also doch wieder auf die Einzelbetrachtung zurückkommen, bevor man Lösungen überhaupt ansprechen kann. Bei zu schnellen Folgerungen, da bestehen solche Risiken, wie sie Pfisterers Vorgehen charakterisieren. Damit aber ist wieder auf das Problem zurückzukehren, daß die oben angeführten Beispiele für die Relation der Zäsurformel in AR, die, wenigstens in gewissem Umfang, der  $c_1$  (Apel) in Greg entspricht, zu ihrer Entsprechung in Greg im typischen wie individuellen Fall deutliche Ähnlichkeit zeigt. Soll man also annehmen, daß AR nicht einfach eine Formel übernommen und einfach häufiger angewandt, also individuelle Melodien in Greg durch diese Formel typisiert hat, sondern den Versuch einer Art melodischen Zusammenfassung leisten wollte, also eine neue Formel ersonnen hat, die Merkmale sowohl der Formel  $c_1$  als auch der ihr von der Stellung her entsprechenden individuellen Melodien ausdrücken, erfassen oder sonstwie wiedergeben sollte? Diese Lösung muß man versuchsweise aufstellen, wenn man die These einer genetischen Abhängigkeit AR von Greg durchsetzen will.

Oder, wenn man umgekehrt, Individualisierungen durch Greg auf der Basis einer AR näher stehenden Urfassung annimmt, ist dann nicht auch die Annahme ganz vernünftig, daß man eben partiell ad hoc neu, d. h. individuell neu komponiert hat, durchaus unter Ausrichtung an der Vorgabe? Daß dies eine wohl nicht ganz absurde Interpretation darstellen kann, dürfte von vornherein klar sein. Gerade im Fall des Grad. *Gloriosus* mit seinen musikalischen „Reim“bildungen, von denen nicht eine nach AR übernommen wird — so formuliert, wenn man Pfisterers Vorstellung folgen wollte —, sondern ersichtlich eine Angleichung, in drei Fällen (!), erfolgt, scheint eine solche Antwort auf die Frage nach der genetischen Relation nicht gerade unsinnig zu sein. Insbesondere stellt sich die Frage, ob nicht überhaupt die einfache Alternativfrage — ob AR Vorform von Greg oder Greg Vorform von AR sei — eine musikhistorisch völlig unbrauchbare Frage sein könnte. Warum? Besser würde man fragen, bei welchem Lied welche Merkmale in einer der Fassungen älter oder jünger sein könnten. Denn dann kann es durchaus sein, daß eine Melismenverteilung jüngerem Datum sein kann, die verwendeten Melismen aber einer oder der älteren Form entstammen; zu komplex? Die historische Wirklichkeit ist mei-

---

Greg.

stens komplexer, als man dies gerne haben möchte, denn eine einfache „Patentlösung“ ist natürlich immer angenehm, zumal wenn sie Arbeitsbelastung ersparen hilft.

Und nach Bewältigung des Problems der Zäsurformel, die Pfisterer nicht beachten will, kehren wir zurück zum Vergleich einer individuellen Melodie, nämlich dem Fall des Grad. *Gloriosus*. Methodisch ist dies deshalb wesentlich, weil keineswegs die betreffenden Gradualia total durch typische Formeln bestimmt sind; sie haben sehr wohl individuelle Partien, sowohl in AR als auch in Greg; eine Beschränkung allein auf die Formelverwendung an den Hauptschlüssen muß also zwangsläufig ein für die Frage überhaupt der Relation beider Fassungen zueinander inadäquat verkürztes Bild der Wirklichkeit liefern.

In der oben, 2.11.2.1 auf Seite 921, zitierten Melodie weist AR klar die ältere Textversion auf. Außerdem fügt Greg ein Melisma hinzu, nämlich nach *mirabilis*. Sollte AR bei seiner — angeblichen — Rezeption von Greg auf dieses Melisma großzügig oder aus sonstigen Gründen einfach verzichtet haben — oder ist dies eine Hinzufügung einer Überarbeitung der rezipierten Römischen „Urfassung“ durch Fränkische *cantores*? „Dafür“ verzichtet Greg auf das Melisma nach *Deus*, das für AR charakteristisch ist, von diesem also bei einer — angeblichen — Rezeption hinzuerfunden worden sein müßte, zumindest kein ganz oberflächlicher Eingriff, der durch „Zersingen“ nicht zu erklären wäre. Beachtet man einmal an dieser Stelle das Melisma in Greg, vergleicht dies mit dem auf *in sanctis*, fällt wieder eine gewisse Symmetrie auf, die beide Melismen in bewegungsmäßiger Dynamik verbindet, nämlich als Steigerung: Der Wendung *F EGFED* folgt im zweiten erwähnten Melisma die Wendung *F EGaFED E*. Dies einfach als Zufall zu bewerten, dürfte schwer fallen, der so geplante Effekt der Erreichung des Höchsttons *a* — übrigens für das ganze Chorstück vor dem Schlußteil — ist zu deutlich, um diese gestaltmäßige Gleichheit nicht als bewußte Getaltung zu bewerten. Damit also kann man eine dreiteilige tonräumliche Steigerung als Anlagegrundlage erkennen, natürlich nur in Greg: Ein erster initialer Teil, der den Ton *F* erreicht, ein zweiter Teil auf *Deus*, der immerhin schon *G* erreicht, und schließlich der dritte, der wie gesagt den Höchstton *a* erklingen läßt. Das genannte Merkmal dürfte klar und einfach genug sein, um diese Art der Planung verständlich zu machen auch für eine nicht hörende Betrachtungsweise. Und als Abschluß folgt dann der auf dem Subton der Tonika schließende Iubilus.

AR kennt einen vergleichbaren ersten Teil, den man sicher nur als stärker ornamentierte, wesensmäßig aber gleichartige Bildung ansehen kann — der Schluß mit *torculus* kann dabei übrigens sehr wohl eine spätere Stileigenheit von AR sein; so etwas ist natürlich immer möglich. Immerhin verwischt AR durch die übliche skalische Bewegung die charakteristische Melodiegestalt in Greg; der Terzsprung ist sicher nicht einfach trivial.

Im zweiten Abschnitt, *Deus*, wird der Hochtton zum ersten Mal erreicht. Der Unterschied zu Greg liegt in der initialen Gestaltung des Aufstiegs, der Ausgangston, Schlußton des vorangehenden Abschnitts, wird wiederholt, so daß ein Quartsprung resultiert. Man wird hier kaum essentielle Stilunterschiede sehen können, nur ist natürlich die progressive „Symmetrie“ in Greg wesentlich für die Gestaltung auch dieser Passage. Auffällig ist aber der Schluß auf *C*, da damit die „Tonalität“ des ersten Abschnitts wiederholt wird. Die

Vermutung liegt nicht ganz fern, daß Greg mit dem Schluß auf der Tonika eine tonale Regelmäßigkeit herstellen wollte.

Und man bemerkt, daß auch in AR eine gewisse Parallele zwischen *Deus* und *in sanctis* besteht; aber nur Greg benutzt diese Parallele in so markanter Weise zur tonräumlichen Steigerung. AR dagegen bringt nur den gleichen Hochtton, den es im Schlußmelisma auf *suis* nochmals wiederholt — nur Greg ist also zu der geschilderten tonräumlichen Dynamik fähig; und es ist doch auch nicht zu übersehen, daß Greg im Schlußjubilus, also der Bildung, mit deren Entsprechung AR das alte *suis* vertont, dezidiert den Tonraum wieder reduziert und nach unten führt, also eine tonräumliche Parallele zum Anfang gestaltet.

Damit wird auch verständlich, warum Greg die „motivische“ Parallele von AR — vgl. *Deus* mit *suis* — nicht übernehmen kann; dies würde diese Dynamik aufheben. Solche ausführlichen Melodiebeschreibungen sind läßtig, leider aber besteht Musik einmal aus Melodien und Teilen davon. Was daraus aber ableitbar ist, das ist im Fall von Greg eine tonal wie ambitusmäßige Differenzierung der Abschnitte, die eine übergeordnete Planung verrät. AR dagegen wiederholt einfach zwei Teile. Dies aber wieder bedeutet, daß Greg eben doch nicht nur einfach *suis* ausläßt, sondern die daraus resultierende Veränderung als Aufgabe der Komposition versteht, nämlich vier Abschnitte — den *jubilus* als vierten gerechnet — bildet, die in ganz anderer Weise aufeinander bezogen auch eine vierteilige Entwicklung darstellen. Und dies legt die Vermutung nahe, daß Greg eine bewußte Neukomposition oder Umbildung einer AR nahe stehenden oder identischen Urform darstellt, daß man also die neue, verkürzte Textform auch kompositorisch bewältigt hat.

Und dann kommt noch hinzu, daß dieser Jubilus identisch wiederholt wird, wo AR kein nennenswertes Melisma kennt — aber auch dies ist nicht der einzige Unterschied, auch er ist kompositorisch geplant: Schon die mehrfache Wiederholung der Wendung mit dem Quilisma, noch deutlicher aber der Schluß von *mirabilis* zeigt klar, daß dieser Teil melodisch als, tonräumlich „reduzierte“ Parallele zu *in sanctis* komponiert ist: Es wird also nicht nur der Jubilus wiederholt, es wird darüber hinaus, tonräumlich eben deutlich reduziert, der gesamte Komplex variiert wiederholt. Demgegenüber steht die einfache Reihung von AR, letztlich eine „eingeleitete“ Rezitation nebst Kadenz. Die Anlage von Greg ist so klar, tonräumlich wie darauf bezogen auch „motivisch“ und tonal, daß die Annahme einer — angeblichen — Rezeption von Greg in oder als AR geradezu unüberwindliche Schwierigkeiten aufweist; notwendig ist eine so geringe Fähigkeit der — angeblich — rezipierenden Römischen *cantores*, daß sie nicht nur alles mißverstehen, sondern eben auch noch alles verändern; dies dann aber nach eigenem Stil. Die Annahme überhaupt einer Rezeption erscheint da zumindest fragwürdig, und die Textsituation läßt nur eine Antwort zu. Umgekehrt aber wird eine Umgestaltung im Sinne von Greg aus AR, eine Umformung zugunsten einer auf abschnittsweise Korrespondenz gerichteten übergeordneten Planung der Effekte — und die tonräumliche Bewegungsdynamik ist eben wesentliche Effektmöglichkeit dieser Musik — und deren Unterstützung durch „Symmetrie“ und „motivische Arbeit“ (in der genannten Weise), daß eine solche neue

Planung nach anderen, hierarchisch gestaffelten Wirkungsfaktoren durchaus als Leistung einer schöpferischen Neuformulierung zu bewerten ist.

Und noch die „Umwandlung“ (rein phänomenologisch zu verstehen) der schematischen Bildung in AR auf *Magestatibus*, die zudem noch mit dem bekannten „rollierenden“ Motiv, *DFEDFED*, eingeleitet wird<sup>451</sup>, nicht durch die Entsprechung der Formel  $c_1$ , sondern durch eine eigene Formel, die klar auf den vorausgehenden Iubilus bezogen ist; und zwar wieder in einer motivisch erklärbaren Umformung, Betonung des Schlußtons, des Subtons der Tonika, gegenüber seiner nur kurzen Erwähnung in *iubilus*. Die Quilismafigur tritt hier aber wieder auf, die gemeinte Parallele ist eindeutig. Warum ist sie dann aber nicht ganz identisch? Dies kann man daraus ableiten, daß Greg hier eine Anpassung eines gegebenen Melismas vornimmt, eben eines, das sonst durch die Umformung des schematischen Gebildes von AR in  $c_1$  gebildet wird. Übrigens beachte man auch hier, wie ökonomisch Greg die jeweiligen Höchsttöne einsetzt, und wie ornamental beliebig AR mit den gleichen Hochtönen „umgeht“.

Daß man hier eher der Hypothese zuzuneigen bereit sein kann, diese Relation der drei musikalischen „Reim“jubili stelle eine Bearbeitungsleistung von Greg bei der Rezeption und Umwandlung einer der in diesem Sinne wenig „geformten“ für AR und Greg gemeinsamen Vorgabe dar, ist keine widersinnige Annahme, zumal wenn man die Textsituation beachtet.

Der Schlußteil schließlich, den AR mit der geläufigen Formel abschließt, wogegen Greg eine individuelle Wendung komponiert, ist in beiden Versionen durch die besonders hohe Lage, um die Rezitation auf *c*, charakterisiert; die allgemeine Linie ist auch hier identisch. Und man kann wohl fragen, warum Greg nicht eine der *standard phrases* für die Schlußbildung anwendet,  $d_1$  (Apel) wäre vom Tonraum hier nicht unpassend gewesen; allerdings wird da noch der Ton *c* erreicht. Auch diese individuelle Schlußwendung ist nicht grundsätzlich von der in AR unterschieden.

Gestaltet wird der Schlußjubilus offensichtlich als eine Art Wiederholung des gesamten vorangehenden Abschnitts, also von der Musik zu *faciens prodigia*. Auffällig gestaltet ist dabei der in AR sehr einfache Schluß auf *C*, durch — zugefügten? — Sprung nach *G*. Hier begegnet für einmal der Umstand, daß Greg den betreffenden Höchstton zweimal, AR nur einmal vorträgt. Man wird hier also eine bewußte Formung, eben in zwei Teile in Greg als Gemeintes der Formplanung annehmen können, was dann vielleicht auch die Verdeutlichung der Zäsur mit bestimmt haben könnte. AR komponiert ebenfalls einen zweiteiligen Abschluß, subtonale Kadenz auf der letzten Silbe und angehängter *iubilus*, eben die geläufige Formel. Die Gesamtanlage wie auch die tonräumliche Disposition im allgemeinen sind also parallel.

Auch hier begegnet wieder die Parallelität der individuellen Bildung des Schlußjubilus in Greg in der melischen Gesamtkontur und der Formel in AR; ein doch nicht ganz

<sup>451</sup>Ein Beispiel, auch in Greg vgl. etwa im Grad. *Gloriosus* im Vers auf *confregit* — von AR verschieden.

uninteressantes Merkmal. Frage bleibt also: Warum „antwortet“ Greg nicht mit einer der verfügbaren Formeln, und daran anschließend natürlich: Muß die Formel in AR eine Verallgemeinerung durch Typisierung sein, also eine Reaktion auf Greg, oder könnte vielleicht doch die typische Formel die Vorgabe einer Individualisierung sein — in den bisher angeführten Beispielen „symmetrischer“ Bildungen jedenfalls läßt sich die Individualität von Greg als Ergebnis der für Greg typischen Gesamtplanung erklären, also als bewußte, nämlich aus der jeweiligen Gesamtform erklärbare individuelle Bildung, deren „Mißverstehen“ in AR schon als heuristischen Ansatz zu akzeptieren, erhebliche Schwierigkeiten bereiten würde. Genau dies gilt auch für die vorangehenden Teile des Chorstücks des hier betrachteten Grad. *Gloriosus*.

Unterschiedlich sind einmal die silbische Lage des Melismas um den (ersten) Höchstton *b* — Chromatik in AR fehlt natürlich —, in Greg auf *faciens* in AR auf *faciens*. Es dürfte schwer fallen, für diesen Unterschied jeweils eine verständliche ästhetische Begründung zu finden, insbesondere für eine jeweilige Verschiebung, also nach hinten bei einer Redaktion von Greg durch/in AR, nach vorn im „umgekehrten“ Fall, denn beide Fassungen beachten hier den Akzent nicht, der fällt als Melodiefaktor vielleicht nicht ganz aus — *torculus* —, wohl aber als tonräumlicher Gestaltfaktor. Betrachtet man den *iubilus* in Greg, fällt immerhin eine vergleichbare Stellung auf: Das tonräumlich und auch vielleicht tonal merkmalsreiche Geschehen bildet den Anfang, im *iubilus* besonders wirksam, da so ein sehr effektvoller, schneller Aufstieg über eine Sept, *C - b*, gestaltet werden kann. Bei *faciens* bildet in beiden Fassungen der Schluß des vorangehenden Abschnitts eine vergleichbare ästhetische Erlebnissituation eines schnellen Aufstiegs. In Greg wird durch die Stellung des Höchsttonmelismas an beiden Stellen die gleiche Situation erreicht; AR vermindert den Effekt erheblich durch die Verschiebung nach hinten. Betrachtet man dazu noch, daß nur Greg den Höchstton, wie angesprochen, im *iubilus* wiederholt, so erscheint angesichts der individuellen Gestaltung des gesamten Chorstücks, also speziell auch des Schlusses, des *iubilus*, die Vermutung nicht gerade sinnwidrig, daß Greg hier eine ästhetisch sinnvolle Individualisierung leistet; deren, „umgekehrt“ gesehen, Vernichtung durch AR unverständlich wäre, es sei denn man postuliert besondere musikalische Gedächtnis- und Denk-Schwäche bei den römischen *cantores*.

Man wird den Ablauf auf *prodigia* — ohne *iubilus* — als weitgehend identisch ansehen können, auch wenn nur auf *prodigia* die Melodien wirklich gleich sind. Dann aber folgt die angemerkte unterschiedliche Gewichtung des Subtons der Tonika: AR bildet eine nicht untypische Kadenz auf diesem Ton, *C*, das Melisma bringt dann den tonalen Hauptschluß (es sei betont, daß Verf. mit der Verwendung dieser Terminologie keine tonalharmonische Natur des Chorals annimmt). Greg dagegen schließt entweder — eindeutig langer Ton — auf Tonika, gestaltet dann aber in auffälliger Weise den gleichen Subton in einem eigenständigen Melodieteil: Der Tiefstton wird dadurch besonders hervorgehoben, daß er einmal durch lange Tonwiederholung auf *D* erreicht wird, also in Art eines *pressus*, vor allem aber, daß seine Lage durch eigentlich überflüssigen Aufstieg und Sprung nach unten besonders erlebbar gemacht wird: Man erhält damit aber auch zwei Abschnitte, einen kurzen, der bis *G*, und den abschließenden, der bis *b* reicht. Man wird kaum

behaupten können, daß die Hypothese einer individuellen Umformung mit dem Zweck einer Intensivierung des ebenfalls individuell neu gestalteten Schlusses hier für Greg keine vernünftige Lösung anbietet; für die „umgekehrte“ Vorstellung könnte man natürlich behaupten, daß eine Übernahme dieses Merkmals von Greg, des ersten Melismas im Jubilus, unmöglich gewesen sei, weil die verwendete Formel eben immer mit der *clivis DC* beginnt, also bei einer angenommenen reduktiven Verformelung eben eine Übernahme von Greg ausgeschlossen sein könnte. Die alternative Formel scheidet wegen zu hoher Lage von vornherein aus.

Daß AR aber einen Grund gehabt habe, das Melisma über *faciens* auf *faciens* zu verschieben, ist nicht einzusehen —, aber das gilt auch für die auffällige Anfangsneuma des Jubilus in Greg: Auch Greg endet dieses Melisma ebenfalls durch eine *clivis, DC*. Einen wirklichen Einwand zu erheben gegen das, angesichts der angesprochenen textlichen Situation und die ästhetisch erklärbaren „Symmetrien“ und der üblichen Merkmalsfülle der Gregorianischen Fassung naheliegende Modell einer Fränkischen Umkomposition der Römischen Urfassung, die AR im Allgemeinen, insbesondere aber in der Gestaltung der Melodik eher wiedergegeben wird als in Greg, ist auch hier nicht möglich.

Gerade die angesprochenen, auch in anderen Gradualia dieser Art anzutreffenden „Symmetrien“ — man beachte etwa im Vers von *Gloriosus* die auch noch charakteristisch variierte „Reim“bildung auf *in virtute* und dem anschließenden *dextera manus tua* in Greg, und das völlige Fehlen einer Entsprechung in AR<sup>452</sup> — lassen die Vielfalt an Wendungen einschließlich weitgehend oder völlig individueller Melodiegestalten in Greg sinnvoll als Neukompositionen, als Redaktion einer wesentlich stärker, in Art von AR durch Formeln bestimmte Vorgabe interpretieren. Die Existenz von eigenen, sozusagen viel freier eingesetzten Formeln in Greg ist für eine solche Sichtweise kein Hindernis, denn daß die Ersetzungen doch recht einfältiger Bildungen in bestimmten Fällen wiederholt worden sein könnten, liegt nicht fern. Und überhaupt ist zu fragen, warum denn AR so erpicht auf Formeln gewesen sein soll, wenn man z. B. den Schluß des Grad. *Universi* betrachtet, der in Bezug auf den vorangehenden Melodieverlauf vergleichbar mit bereits angesprochenen Beispielen den fulminanten Effekt eines schnellen Aufstiegs zum hier am Schluß einmalig erreichten Höchstton *b* durchführt, vergleichbar dem zitierten Ende des Responsum im Grad. *Gloriosus*; warum sollte gerade eine rezipierende Fassung

<sup>452</sup>Auf die Merkwürdigkeit der Primitivität von Melismen in AR gegenüber den charakteristischen Bildungen in Greg kann auch hier nur wieder zusätzlich hingewiesen werden; man beachte etwa die „rollierende“ Melismatik in AR auf *Domine* gegenüber der Entsprechung in Greg — und hier sind die Fassung noch vergleichbar: Wie soll man sich derartig reduktive Primitivisierungen bei der Hypothese einer Rezeption von Greg in AR erklären; hier wären methodisch schließlich schlüssige Klassifikationen der Entsprechungen und daraus abgeleitet Kriterien der Art der Umgestaltung notwendig zu erbringen. Wie sollte man überhaupt die Einfachheit der Versmelodie in AR als Rezeption des aufwendig komponierten, mit Symmetrien arbeitenden Fassung von Greg erklären können. Schlagwörter wie *Vereinfachung* oder *Vereinheitlichung* reichen hier nicht aus.

derart charakteristische, effektvolle Bildungen einfach durch Formeln ersetzen — nur aus Gedächtnisschwäche; das mag so sein, überzeugend ist es aber nicht:

AR

Greg

Do- mi- ne

Die Variante der Schlußformel, hier aus einer anderen von *MMM* II, verwendeten Hs. in AR, ist ersichtlich nicht wesentlich, insbesondere erscheint auch hier die „rollierende“ Motivik am Schluß, die, wie auch im Grad. *Timete* oben zu sehen, durchaus als sekundärer Zusatz zu interpretieren sein kann, solche Hinzufügungen sind verständlich, wenn man eine Art Ornamentierungsfreude oder Dynamik in Bezug auf die Bildung oder Erweiterung von *iubili* voraussetzt, was sinnvoll zu sein scheint. Die Entsprechung von *bistropa* und *porrectus* ist bekanntlich häufig zu finden; ein Hinweis auf eine trillerartige Ausführung des Tons über dem Halbton. Dann wird allerdings die Folge von *porrectus*-Neumen in AR nicht notwendig eine „motivische“ Folge bewußt so gewählter Einzelformen. Bemerkenswert ist auch die gegenseitige Verschiebung des Melismas auf *Domine*: AR betont „korrekt“, Greg ist der initialen Wirkung unterworfen, die vor dem Aufstieg die Bewegung setzt; natürlich könnte dies eine sekundäre Veränderung in AR sein, wie auch der angehängte, formelhafte Schluß. Damit muß aber noch nicht Greg insgesamt und direkt die Vorlage gewesen sein, denn der Stil der Schlußbildung ist in beiden Fassungen verschieden; auch ist der „Triller“ auf dem Hochtone in AR wie gesagt von geringerer Wirkung als die Bildung von Greg; ein „genetischer“ Grund dafür ist nicht zu erkennen.

Daß nicht auch hier Greg eine Individualisierung dieser oder einer sehr verwandten Formel sein sollte<sup>453</sup>, sondern AR die Verformelung aus irgendwelchen Gründen sekundär redaktionell aus Greg durchgeführt hätte — und dabei auch gleich die Merkmale aller

<sup>453</sup>Man braucht nur ein einziges, beliebig ausgewähltes Beispiel aus dem Grad. *Gloriosus* zu zitieren, um einen grundsätzlichen Unterschied zwischen beiden Fassungen leicht erkennen zu können (aus dem Versus):

AR

Greg

con-fre- git

Beide Versionen enden den vorangehenden Schluß mit der Tonika *D*, haben also gleichen Aus-

anderen Passagen mit verschliffen haben sollte —, erscheint nicht plausibel. Die Gestaltung des Schlusses in Greg ist nicht absolut verschieden von der Formel in AR, sie hat auch deutliche Nähe, insbesondere im Erreichen des Höchsttons, zur Lösung im Grad. *Gloriosus*, ohne mit dieser identisch zu sein, ja die Lösung des Schlusses ist in beiden bemerkenswert verschieden gestaltet, trotz gleicher Ausgangssituation und gleichem Zielton. Ein ästhetisch in irgendeiner Hinsicht nacherlebbarer Grund für ein solches Vorgehen von AR bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg ist nicht zu finden. „Umgekehrt“ jedenfalls kann man sich eine Individualisierung derart trostloser Bildungen wesentlich leichter vorstellen, will man nicht a priori die Fränkischen *cantores* bzw. *magistri cantus* nicht einfach als dazu unfähig erklären, ohne Quellenhinweise.

Wie sagt doch Aurelian, ed. Gushee, S. 54, im Prolog seiner Schrift: *Scio enim, quia nobilissimi valde inveniuntur cantores. ... Quidam et enim nostrorum multa musice norunt statuta, tamen ut fuerunt prisci, nusquam, ut arbitror, invenitur musicus*. Musiktheoretiker im Sinne eines auch nur ansatzweisen Wissens um die Texte von Boethius oder Martianus Capella, Cassiodor oder wohl sogar auch Isidor, das kann man von den *prisci* nicht erwarten, sie sind aber als *cantores nobilissimi valde, norunt multa musice statuta*, z. B. vielleicht die Tonartenlehre in intuitiver Charakteristik. Warum sollten also gerade deren direkte Vorgänger musikalisch schöpferisch unfähig gewesen sein?

Es gibt aber auch Beispiele, in denen doch tatsächlich nicht Greg, sondern AR durch einen musikalischen „Reim“ ausgezeichnet ist, Greg aber sich typischer Formeln bedient.

---

gangspunkt. Beide Fassungen haben ein Melisma auf der gleichen Silbe, das akzentnutzend ist. Beide erreichen hier einen Hochtton der Melodie (Greg den absoluten Höchstton, AR nur den zweithöchsten). Darüber hinaus gibt es kaum noch Parallelen; und wer wollte behaupten, daß ein „Zersingen“, Redigieren oder was es da noch geben könnte, von Greg zu der nicht gerade markanten Melodiebildung von AR geführt haben könnte? Wie so oft, geht Greg von der Tonika aus, bildet also ein „tonales“ Initium, das in AR völlig fehlt; ein Merkmal des Unterschieds, das als typisch zu bewerten ist. Nach dem floskelhaften, entsprechend wiederholten initialen *scandicus FGa* findet man in AR eine der häufigen „Triller“-figuren; das Ganze wird, ungeachtet der Silbengrenzen verkürzt wiederholt, um dann, wenigstens, mit einem Einschnitt, wie er für Mittelkadenzen üblich ist, etwas melodische Bewegung zu bringen; ein skalischer Ab- und Aufstieg, quasi eine erweiterte „Triller“-figur.

Greg dagegen betont zunächst die Tonika durch „Gegenbewegung“ *FED* zum eigentlichen initialen Aufstieg, der dann, in St. Gallen in dem durchgehend als *longa* gekennzeichneten *scandicus* erfolgt, der in direkter Bewegung eine Sept ausfüllt, keine sozusagen alltägliche Linie. Auch die Gestaltung des Abstiegs in ambitusmäßig jeweils reduzierten Neumengruppen ist gestalthaft auffällig: Nach *D - c - a* folgt *F - b - E* und schließlich *D - G - E*; diese Disposition ist klar auf die abschließende Kadenz gerichtet, der Schlußton, der Supterton der Tonika, *E*, wird sozusagen umkreist. Daß nicht Greg diese auffällige Melismengestalt sekundär eingefügt haben darf, wäre keine plausible Annahme. Daß AR sich aus Greg entwickelt haben könnte, ist also auszuschließen, auch wenn für beide Fassungen ein Bezug auf die *tuba a* wesentlich ist: Der Ton tritt in AR achtmal auf, in Greg sieben mal, allerdings nicht als nur umspielter Gerüstton.

Wie soll man hier die Relation bestimmen, z. B. im Grad. *Ecce quam bonum*<sup>454</sup>:

The image shows a musical score for the Latin phrase "Ecce quam bonum". It is presented in four systems, each comparing two versions: AR (Antiqua Rhythmica) and Greg (Gregorian). Each system consists of two staves: the top staff is for AR and the bottom for Greg. The lyrics are written below the staves. The first system covers "Ec-ce quam bo-num", the second "io-", the third "et quam iu-cun-dum", and the fourth "ha-bi-ta-re fra-tres" and "in u-num!". The notation uses square notes on a four-line staff, with a clef and a time signature (C) at the beginning of each system.

Von Interesse für die Bewertung von Lagenunterschiede sonst vergleichbarer Konturen ist hier die Zeile *habitare* des Zitats: AR schreibt *b*, „weil“ Greg *c* singt: Der Halbton ist also in beiden Fassungen gemeinsam — welche ist älter, bzw. kann überhaupt eine solche Frage gestellt werden, wo es um die Rationalisierung geht, die in AR nicht unbedingt identisch mit der von Greg verlaufen sein muß. „Dafür“ nimmt AR die Differenzierung zwischen *b/h*, die für Greg charakteristisch ist, nicht auf. Auch hier wird erkennbar, daß vor sinnvollen Aussagen, ausgerechnet, zu Emendierungen von Chromatik in AR ohne

<sup>454</sup>Die Wiedergabe von *climacus*-Bewegungen durch normale *puncta* soll hier eine Wiedergabe der St. Galler Rhythmik wiedergeben.

systematische Statistik der vorkommenden Fälle verschiedener Lage in AR und Greg nichts gesagt werden kann; auch hier wird etwas mehr an Sorgfalt und Arbeit notwendig sein. Charakteristisch ist auch der Unterschied der Initien: Nur Greg, wie üblich, kennt den tonalen Anfang, zudem noch mit einer Formel, die auch AR nicht unbekannt ist. Die „rollierende“ Abschlußwendung in der Zeile *et quam* in AR kann man sich sehr gut als sekundäre Ornamentierung vorstellen.

Die Lagenunterschiede zwischen dieser Zeile und der folgenden dagegen widersprechen sich so, zuerst ist Greg tiefer, dann AR, daß hier möglicherweise Greg eingegriffen hat; des Effekts des Höchsttons wegen, der nur in der Zeile *habitare ...* auftritt, warum sollte es solche Dispositionen auf tonräumlich dynamische Gesamtwirkung hin in Greg nicht gegeben haben. AR „reimt“ gar nicht unpassend *iocundum* mit *in unum*, allerdings nur hinsichtlich des Schlußmelismas, des Jubilus. Greg dagegen kennt überhaupt keine Parallele, insbesondere besteht zwischen dem Schluß auf *iocundum* und auf *in unum* schon deshalb keine motivische Beziehung, weil der erste kein Schlußmelisma kennt. Andererseits läßt Pfisterers Tabelle, ib., S. 140, in ihrer zu groben „Rasterung“ nicht erkennen, daß in AR der Schluß des betreffenden Melismas, also auch der Schluß des Chorstücks von *Ecce quam bonum* mit der Schlußwendung identisch ist, immerhin in sechs Tönen, des „rollierenden“ Schlußmotivs z. B. vom Grad. *Gloriosus*: Ist dies ein Hinweis darauf, daß AR hier einmal das betreffende Schlußmelisma wenigstens einmal variieren wollte, und dies durch eine „Vorwegnahme“ sozusagen bestätigt hat? Jedenfalls ist die Vermutung, daß AR hier eine sekundäre Veränderung komponiert, sicher nicht abwegig. Daß damit allerdings die Vorlage Greg gewesen sein müsse, ist natürlich nicht gesagt. Denn Greg gestaltet den Schluß offensichtlich ebenfalls durch Anhängen eines *iubilus*, ein dem Vorgehen von AR in der 1. Zeile vergleichbares Vorgehen: Greg erreicht die Tonika in der ersten Neume, um dann einen durch die Vermeidung der Tonika, nur einmaliges Erreichen von *E*, jeweils durch Terzsprünge, bis zum Schluß gekennzeichneten Abschluß zu bilden.

Auch in Greg ist die Sachlage ebenfalls nicht gerade einfach: Apel gibt als Parallelen der Schlußwendung von *Ecce quam bonum*, die er mit  $D_2$  bezeichnet, nur noch das Grad. *Concupivit*, das aber trotz Beleg des Textes in der ältesten *Sextuplex*-Hs. melodisch offenbar keine Authentizität besitzt. Somit bleibt als Parallele nur noch der Schluß des Chorstücks des Grad. *Beata gens*. Mit zwei, nur in zwölf Tönen identischen Schlußwendungen erscheint das Melisma  $D_2$  bzw. sein Schlußteil  $d_2$  nicht gerade als typische Formel, d. h. es stellt sich schon die Frage, ob vielleicht eine der Melodiefassungen die ältere ist — und dabei wird deutlich, daß  $d_2$  Merkmale besitzt, nämlich eine wörtliche Wiederholung dieses Schlußmelismas, die diese Frage, ob hier eine Version die ältere sein könnte, als berechtigt ausweisen. Von der Bezeugung in den *Sextuplex*-Hss. sind beide Texte fast gleichwertig, *Ecce* ist in sechs, *Beata gens* in fünf, darunter die ältesten, bezeugt. Man könnte eine solche Verdoppelung vielleicht als sekundär deuten, denn eine Notwendigkeit ist rein melodisch nicht zu sehen, es sei denn, daß man ein etwas längeres Melisma wünschte und anstatt etwas Neues zu komponieren, einfach dieses, auch nicht gerade häufige Mittel ergriffen hat. Sonst lassen sich keine Verbindungen zwischen den Melodien von *Ecce* bzw. *Beata gens* feststellen.

Soll man also nur das reine Schlußmelisma  $d_2$  als formelhaft ansehen, denn nur diese Wendung wird wenigstens zweimal verwendet? Man kann den Ablauf im letzten Abschnitt/Satz von *Beata* und *Ecce* nicht weiter parallelisieren. Zu fragen bleibt also, ob etwa das Motiv  $d_2$  mit dem üblichen Schlußmelisma in AR von *Beata gens* (Pfisterers *B*) oder bzw. auch dem partiell individuellen<sup>455</sup> von *Ecce quam bonum* in einer zu bestimmenden Parallelität steht.

Zunächst ist zur Notation festzustellen, daß in *Ecce* (Greg) in St. Gallen zwei parallele Notierungsmöglichkeiten vorliegen, die sich nur darin unterscheiden, daß der letzte Ton lang ist: Die Tonfolge *GaGE* wird notiert als *pes subbipunctatus*, am Ende als *torculus subpunctatus*, wobei das Schlußpunctum eine *longa* ist. Metz dagegen notiert in beiden Fälle gleichmäßig *torculus subpunctatus + pes + torculus subpunctatus*, d. h. beide *puncti* nach den *torculi* sind in Metz *longae*. Der mittlere *pes* ist nur in St. Gallen ein *pes quassus*. Oben wurde die Form von St. Gallen wiedergegeben. Nach Metz lautet sie (mit Notierung der analytischen *clivis* als zwei schräg nacheinander geschriebenen *puncti*, die also den *longae* entsprechen):



In Metz'er Notation sieht man die Gestalt dieses Melismas deutlicher als Sequenzierung des gleichen „Motivs“ unterbrochen durch einen *pes*. Diese „symmetrische“ Gestalt (besonders bemerkbar in den parallelen Terzsprüngen nach unten) — die ihre gesamte Wiederholung in *Beata gens* noch auffälliger macht — ist mit Sicherheit eine an gestaltmäßigere Charakteristik reichere Gestaltung als das Schema des „rollierenden“ Motivs, *FEDFED*. Und, man wird die Hypothese, daß hier eine Umgestaltung mit dem Ziel einer charakteristischen Wendung vorliegen dürfte, nicht von vornherein einfach ausschließen können — was Pfisterer<sup>456</sup> auch gar nicht tut, da er solche Merkmale für die Frage offenbar für

<sup>455</sup>Man findet nicht ganz identische, aber nach dem gleichen Prinzip komponierte Parallelen z. B. in *MMM* II, S. 107 auf *protege* oder S. 111 auf *super omnem*, und partiell S. 105, auf *in eo*; es handelt sich nicht gerade um ein bemerkenswert individuelles Gebilde, sondern eine Kombination von schematischen Bildungen: Sequenz von *torculi* und angeschlossen das „rollierende“ Motiv, das also sowohl als Abschluß als auch als Anfang eines größeren Melismas auftreten kann.

<sup>456</sup>**Ein Wort zu Verwandtschaften der Gradualia *Ecce quam*, *Beata gens* und *Si ambulem* in AR und Greg** Man findet sich beim Vergleich mit den jeweiligen Entsprechungen von Grad. *Beata gens* bzw. *Ecce quam* in AR mit der Tatsache konfrontiert, daß *Ecce* ein — im Rahmen der Fähigkeit von AR, überhaupt charakteristische Gestalt zu bilden — in AR bis auf die Schlußtöne offenbr individuelles Melisma zu Ende des Chorstücks enthält, *Beata gens* aber eine der beiden alternativen Formeln. Was sollte man hier tun, wenn man unbedingt eine direkte Abhängigkeit AR von Greg durchsetzen möchte?

Man kann entweder auf diese These verzichten, oder man muß *Willkür* feststellen, was nach

Pfisterers Grundannahme aber ausgeschlossen ist, denn natürlich muß die ältere Version durch Mannigfaltigkeit oder Vielfalt, größere Menge von individuellen Melodien ausgezeichnet sein, was Pfisterer als *Willkür* zu qualifizieren für notwendig hält, ib., S. 142, worauf noch einzugehen ist, die spätere Phase der Entwicklung aber ebenso „zwangsläufig“ durch Einförmigkeit und Formelhaftigkeit charakterisiert sein muß, was dann die offensichtlich minderwertige *Willkür* durch Bestimmtheit oder irgendeinen anderen, wohl als positive Kategorie zu verstehenden Repräsentanten von ordentlicher Systematik ersetzt hat, ein doch recht optimistisches Bild historischer Entwicklung.

Nun begegnet aber der angesprochene Problemfall: *Ecce* und *Beata* haben in Greg identische Schlüsse, in AR aber findet sich einmal ein individueller Schluß, zum anderen verwendet in *Beata*, AR als Schluß eine Formel.

Für Pfisterer, ib., S. 140, Anm. 396, findet eine kennzeichnende *Erklärung*, indem er einmal feststellt, daß *Ecce* am Schluß des Chorstücks nicht ganz mit *Beata* identisch ist, aber auch, was überrascht, *dass die Schlussphrase von Beata gens mit der von Si ambulem auf fränkischer Seite starke Ähnlichkeiten hat ...* Beachtet man dagegen, was Pfisterer nicht tut, daß gerade *Beata* dadurch ausgezeichnet ist, daß der Schluß des Chorstücks durch die bis auf die Einleitung identische Wiederholung des Schlusses von *Ecce* charakterisiert ist, man davon aber in *Si ambulem* nicht die geringste Spur finden kann (ziemlich komplizierte Überkreuzbeziehungen sind das schon, die man vor Aufstellen tieferer Hypothesen vorher einmal sorgfältig darlegen sollte):



Stellen wir zum leichteren Vergleich nochmals den Schluß des Chorstücks von *Beata gens* in Greg vor:



Zwischen beiden Melodien an irgendeiner Stelle eine *starke Ähnlichkeit*, also eine „stärkere Ähnlichkeit“ als zwischen *Ecce* und *Beata* zu finden, um daraus die *Erklärung* (sic!) ziehen zu wollen, daß *Beata* in AR mit der gleichen Formel wie *Si ambulem* vertont worden sein mußte, ist sicher eine interessante wissenschaftliche Leistung, nur bedauerlicher Weise nicht nachvollziehbar (will man sich nicht auf die Hochebene der Spekulation über *oral tradition* Vagheits„dogmen“ begeben, was Pfisterer methodisch wohl nicht gewollt, an mehreren Stellen tut: Natürlich wird man vor allem den typischen Bogenformen in Greg zufolge, wie auch der damit verbundenen tonalen Struktur der Melodien entsprechend viele Ähnlichkeiten finden können, wenn man Detailunterschiede a priori als für den Choral irrelevant setzt — allerdings in deutlichem Kontrast zu dem was die Notation seit etwa 900 sagt, also seit es vollständig neumierte liturgische Gesangbücher gibt — gegen eine solche Sichtweise spricht im letzten Beispiel die nun wirklich nicht

wiederlegbare „Symmetrie“ der fast „wörtlichen“ Wiederholung der gleichen Neumenfolge, die mit 10 Tönen nicht zu klein ist, um als identische Tonfolge erkannt werden zu müssen! zu beachten wäre hier auch, daß in St. Gallen die Opposition der Schreibweise *podatus postbipunctatus* für *FGFD* bzw. *torculus subpunctatus* für die gleiche Tonfolge offenbar nur wegen der rhythmischen Bedeutung besteht; aber auch, daß Guidos Wort vom *gallopiierenden, dann zur Ruhe kommenden Pferd*, konkrete Entsprechungen in rhythmischen Notationen hat).

Als Erklärung jedenfalls könnte man sie nur dann akzeptieren, wenn man schon vorher genau weiß, daß AR direkt von Greg abstammt, nur dann braucht man keine solchen Erklärungen. Auch hier wird man sich leichter tun, wenn man eine gemeinsame Urform annimmt, die sicher auch stärker formelhaft war — und die Möglichkeit, daß der Schluß des Chorstücks in Greg von *Beata* eine auf *Ecce* reagierende einfallsreiche kompositorische Entscheidung war, die liegt nahe, wie hier angedeutet. Es „funktioniert“ also auch hier besser unter der Voraussetzung, daß die Fränkischen *cantores* nicht die reinen Rezeptionsautomaten waren, für die sie Pfisterer a priori hält.

Es gibt aber noch weitere beachtenswerte Seltsamkeiten, nämlich im Inneren: Hört oder liest man die Melodie des Grad. *Beata gens*, so fällt nicht nur das bemerkenswerte Schlußmelisma des Chorstücks auf, sondern auch das Schlußmelisma des vorausgehenden Satzes, das in seiner Originalität eine erneute Verwendung in der Melodie des Versus nicht überraschend, sondern folgerichtige gestaltbezogene und die Gesamtdisposition bestimmende Komposition sein läßt — übrigens an gleicher Stelle, als Schluß des vorletzten Satzes; auch AR kennt hier eine Wiederholung:

AR

Greg

Do- mi- nus

AR

Greg

o- ris e- ius

Wie ist hier die Situation zu deuten, wenn man nicht schon von vornherein weiß, wie die Relation der beiden Fassungen zueinander ist. Zunächst ist zu bemerken, daß die Wiederholung der Formel von AR aus dem Chorstück in den Vers nicht etwa unabdingbar ist, wie *Ecce* zeigen kann. Man wird in dieser Wiederholung in *Beata gens* also schließen dürfen, daß sie Merkmal

nicht beachtenswert hält, bzw. ihre Wichtigkeit gar nicht sieht.

Gerade die doch nicht ganz übliche Bildung mit Sequenz des gleichen Motivs in Greg könnte man parallelisieren mit der ebenfalls stärker charakterisierenden Bildung vor dem Melisma, dem Schluß von *unum*: Statt einer doch recht einfachen skalischen Folge *ccc GF FED* findet sich in Greg *cc aG abG EFD*, also ein Schluß mit sequenziertem *torculus*, gleichzeitig aber auch einer Betonung des Tones *G*, was mit dem Auftreten des Tones *b* zusammenhängen könnte, was wieder in AR auf *habitare* eine Entsprechung hat. Besonders bemerkenswert ist aber, daß Greg den Schluß mit Terzsprung wiederholt. Auch die Verschiebung des Erreichens der Tonika in Greg auf *unum* im Gegensatz zu AR erscheint beachtenswert, denn in AR erscheint dieser Ton schon auf *unum*, also offensichtlich als eine Art Durchgangston, in Greg dagegen findet man eine klare Differenzierung zwischen Schluß auf der Tonika und angehängtem *iubilus*. Warum sollte AR diese klare Gliederung und die charakteristischen motivischen Wendungen von Greg nicht übernommen haben — wenn denn eine Übernahme oder Entwicklung o. ä. wirklich stattgefunden haben soll(te); es bleibt also auch hier die Frage, warum man eine solche Übernahme denn überhaupt annehmen soll.

Klar ist, daß Greg und die — im Rahmen der Möglichkeiten — partiell individuelle Gestaltung des Schlußsatzes, *in unum*, von AR im Fall des Grad. *Ecce quam bonum* deutlich auf ein gleiches Gerüst zurückgehen. Damit bleibt natürlich die, von Pfisterer

---

schon der Urfassung war.

Bemerkenswert ist aber auch, daß die Formel von AR auch an anderen Stellen ihres Auftretens in Greg Entsprechungen hat, die, in verschiedener Individualität, sich jeweils aber nicht als von der Formel in AR völlig verschieden ansehen lassen; man betrachte hierzu etwa die Grad. *Timete, Custodi me* oder *Sciant gentes* (abgesehen davon, daß hier wieder eine der „rollierenden“ Floskeln eingesetzt wird, die Greg stilistisch offenbar weniger schätzt). Was kann man daraus folgern? Man könnte folgern, daß die Komponisten von AR zunächst aus *Si ambulem* und aus den üblichen Versatzstücken für Melismen eine Formel entwickelt hat, und diese dann auf alle anderen betreffenden Gradualia übertragen hat, wenn bzw. wo die — angebliche — Vorgabe in Greg nur irgendwie ähnliche Grundstrukturen gezeigt hat; eine angesichts der Fülle potentieller Entsprechungen doch wohl etwas zu seltsame Folgerung.

Oder man nimmt ganz einfach an, daß AR wenigstens in den allgemeinen Merkmalen und im Allgemeinen der Urform am nächsten kommt, und Greg aus diesen jeweils gleichen Vorlagen, eben aus der Urform der Formel in AR, jeweils die zu seinem Stilempfinden passende, individuelle melodische Linie komponiert hat. Warum sollte diese einfache Erklärung denn unwahrscheinlich sein? Es ist zu bedauern, daß Pfisterer auf solche Fragen keine Antworten gibt bzw. sie nicht sieht, nur weil er seine Betrachtungen so reduktiv durchführt, daß ihm die Mannigfaltigkeit des Objekts ebenso entgeht, wie der stilistische Unterschied der Gestalt von Formeln in AR und Greg (allein die Folge der beiden *torculi FGE FGD* ist in Greg so markant, daß ein „Zersingen“ zu AR nur sehr schwer vorstellbar ist — warum soll die markante Form durch eine Floskel ersetzt worden sein?). Der Betrachter der musikhistorischen Wirklichkeit wird jedenfalls auch hier nur die angedeutete Möglichkeit für die wahrscheinlichste halten.

nicht betrachtete Frage, warum dann AR nicht die übliche Form des Schlußmelismas wählt, wenn es denn — angeblich — von Greg direkt abstamme. Bevor man die Frage nach der Parallelität der übrigen Sätze der Melodie in diesem Graduale stellt, muß in Hinblick auf die Verwendung der gleichen Schlußformel in Greg im Grad. *Beata gens*, also von  $d_2$  — es sei wiederholt, daß Apels  $D_2$  eigentlich nicht als typische Formel angesehen werden kann —, gefragt werden, wie hier die Relation der beiden Fassungen ist:

The image contains two musical score examples. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The notes are square neumes on a four-line staff. Below the staves, the lyrics are written in Latin. The first example is for the phrase 'in he-re-di-ta tem' and the second for 'si- bi.'.

Daß die Melodien parallel zu sehen sind, ergibt sich auch aus dem vor der zitierten Passage gegebenen Mittelmelisma  $c_1$  bzw. ihrer Entsprechung in AR. Die gegenseitige Verschiebung des jeweiligen Tieftons kann keinen Hinweis auf die genetische Relation beider Fassungen geben. In AR wird dieser Tiefton auffällig unvermittelt erreicht und verlassen — die Tonika selbst wird nicht gesungen, also keine entsprechende Beziehung hergestellt<sup>457</sup>, Greg erscheint auch hier als ästhetisch und tonal sinnvollere Bildung — und warum AR bei — angeblicher — Rezeption von oder Entwicklung aus Greg gerade dies nicht übernommen haben sollte, was ersichtlich keine Verbesserung ist, bleibt wieder eine offene Frage. Dagegen wäre ein „Verzicht“ in Greg auf das Schlußmelisma auf *hereditatem* gegenüber dem von AR sinnvoll erklärbar: Eine so deutliche Abtrennung von *hereditatem sibi* erscheint sprachsyntaktisch wenig sinnvoll; immerhin ist zu bemerken, daß Greg in den beiden rhythmischen Versionen hier mit in beiden Teilen langer *flexa* schließt, also ebenfalls eine gewisse Zäsur kennt; ein Verzicht auf eine entsprechende Vorgabe von Greg durch eine fränkische Redaktion ist also erklärbar. Aber auch ästhetisch wäre ein Verzicht auf das Melisma nicht gerade unverständlich, handelt es sich doch — die abschließende Liqueszenz als diminutiv verstanden — um eines der üblichen „rollieren-

<sup>457</sup>Eine vergleichbare Wendung findet sich etwa zu Anfang von *Tecum principium*, was in Greg sogar noch weiter verstärkt erscheint: AR, *GaG E G*, Greg, *a E a*; auch hier gestaltet Greg mit größerer Charakteristik.

den“ Motivfolgen, *aFGaFGaGF*, also eine so primitive Bildung, die in Greg offenbar seltener sind als in AR (ein weiteres Beispiel s. u. zu den Formeln der Gradualia des 2. Tons, 2.11.3.2 auf Seite 957): Auch wenn man eine Rezeption von Greg in AR oder eine entsprechende Entwicklung von AR aus Greg behaupten will, muß man hier feststellen, daß AR offensichtlich archaische Gestaltungsmöglichkeiten verwendet, also auch wenn AR hier rezipierend redigiert hätte, wird man notwendig eine Redaktion von einem älteren Stilprinzip aus voraussetzen müssen — natürlich ist vorstellbar, daß AR aus diesem älteren Stil heraus sekundär dieses Abschlumelisma auf *hereditatem* hinzugefügt haben könnte, eine solche floskelhafte Ornamentierung wäre für AR denkbar<sup>458</sup>.

Der Schluß endlich, auf *sibi*, erscheint kaum vergleichbar, nimmt man die oben angesprochene mögliche Entsprechung von  $d_2$  aus: Man kann die Wendung  $d_2$  sicher als ästhetisch bessere Gestaltung ansehen<sup>459</sup>, ihre Wiederholung als Entsprechung zur üblichen Formel in AR ist nicht leicht zu erklären. Das heißt, daß die Relation der beiden Fassungen im Grad. *Ecce quam bonum* enger zu sein scheint als bei dem letztgenannten, *Beata gens*: Die Individualität von AR in *Ecce quam bonum* paßt besser zur Gregorianischen Version als dies bei der Typik von *Beata gens* in AR zur sozusagen halbindividuellen Gestaltung in Greg der Fall ist, die dann aber doch mit *Ecce quam bonum* verbunden ist. Auch *Ecce* in AR ist nicht völlig verschieden von *Beata gens*.

Wenn AR wirklich Greg rezipiert hätte und in *Ecce* adäquat individuell — im genannten Rahmen — auf Greg reagiert, warum geschieht dies dann nicht bei *Beata gens*? Warum wiederholt Greg in *Beata* die Schlußwendung und füllt damit sozusagen die Länge der Formel in AR aus? Und die dreimalige Verwendung der Neume des *pes quassus* in St. Gallen macht die Wiederholung des gleichen Motivs besonders deutlich, da eine Verbindung von *neumae*, also ein Formteil höherer Ebene auf eine Binnenneume der wiederholten *neumae* Bezug nimmt. Dies aber als Reaktion auf die übliche Formel in AR zu erklären, erscheint auch nicht gerade einfacher als die „umgekehrte“ Richtung anzunehmen — was hier als Modell der genetischen Relation beider Fassungen nicht aufgestellt wird; es geht hier nur um Aufweis von Möglichkeiten! Hier wird das Modell einer gemeinsamen, verschieden weiterentwickelten Vorgabe als mit den bisher bekannten Melodiemerkmale am einfachsten zu verbinden bevorzugt.

Ersichtlich sind sichere Lösungen ausgeschlossen; man kann aber verschiedene Möglichkeiten denken: Wie wäre es z. B. mit der Lösung, daß *Beata* und *Ecce* ursprünglich den

<sup>458</sup>Die gerne zu Anfang solchen „Rollierens“ auftretenden *orisci* haben wohl nur noch graphische Bedeutung; daß man zur Zeit der Niederschrift in Rom noch die entsprechende Bedeutung dieser Neume gekannt habe, erscheint zweifelhaft, bzw. ein Wissen müßte aus systematischem Anwendungsvergleich plausibel gemacht werden — die Existenz von Zeichen aus älterer Tradition muß nicht das Weiterleben der jeweiligen Bedeutung bedeuten.

<sup>459</sup>So wenig wissenschaftlich solche Qualifikation auch erscheinen mag, der Gegensatz von Primitivität und individueller Gestaltung ist rein graphisch, sozusagen als Linienzug, zu eindeutig, um den Rekurs auf Ästhetik als ahistorisches Hineindeuten eigenen Geschmacks und damit als notwendig heranzuziehendes Kriterium der Beurteilung solcher Musik desavouieren zu können.

gleichen Schluß, nämlich das wenig aufwendige Melisma von *Ecce*, hatten, und zwar in der Vorlage beider Fassungen. Wenn dann beide Fassungen in eigener Entwicklung bei dem schon textlich wesentlich längeren *Beata gens* auch ein etwas längeres Schlußmelisma haben wollten, AR dies durch Verwendung einer Formel, Greg dies aber durch die Wiederholung getan hat. Daß beide Fassungen an dieser Stelle direkt in irgendeiner Richtung von einander in ihrer überlieferten Form abhängig sein könnten, wird wohl niemand behaupten wollen.

Andererseits ist klar, daß die Fassungen in Greg und AR im Grad. *Ecce* parallel sind, daß man hier also eine gemeinsame Urfassung voraussetzen kann, die hier bis auf das Schlußmelisma am Ende des Chorstücks individuell ist. Und diese Individualität ist auch Charakteristikum der Stellen der Gradualia dieser Gruppe, an denen keine der Zäsurformeln auftreten. Im Fall von *Beata gens* ist der Sachverhalt ganz anders; beide Fassungen haben am Schluß, sehr wohl an der Stelle der Zäsurformel  $c_1$ , keine Gemeinsamkeit, „statt dessen“ weist Greg zwischen *Beata gens* und *Ecce* eine Parallele auf (an der betreffenden Stelle, ohne die nur in *Beata gens* wirksame Wiederholung bzw. „Symmetrie“!), AR aber verwendet eine der beiden für AR typischen Formeln. Was sollte man daraus für die Gestalt der Urform schließen, was für irgendeine der verfügbaren Vorstellungen über genetische Relationen, wenn man solche Spekulationen überhaupt aufstellen will?

Gerade wegen der nicht sehr großen liturgischen Distanz der beiden angesprochenen Gradualia<sup>460</sup> ist nicht ausgeschlossen, daß der Adaptor/Komponist der Gregorianischen Fassung von *Beata gens* die individuelle Ersetzung der ästhetisch wenig originellen Schlußwendung von AR durch Greg in *Ecce* übernommen und zur Erzielung einer größeren Ausdehnung des Melismas eben verdoppelt hat, also individuelle Lösung einer formelhaften Vorgabe, wie sie AR übermittelt: Gerade die oben angesprochene Individualität der Melodieführung außerhalb der formelhaften Zäsurmelismen, die man ausweislich der hierin bestehenden Übereinstimmung von Greg und AR der Urfassung zuordnen kann, konnte eine Vorgabe zu eigener Komposition bei weniger konturierten Schlußwendungen sein, zumal es ausweislich *Ecce* auch, partiell, individuelle Schlußwendungen gab. Es bestehen ersichtlich erhebliche Möglichkeiten der Deutung, natürlich noch andere als hier angedeutet. Nur klar ist, von einer Patentlösung, die alle Melodien gleichermaßen gleichmäßig in allen Varianten und Relationen umfaßt, der Frage nach genetischer Abhängigkeit der einen von der anderen Fassung kann nicht gesprochen werden.

Es ist methodisch unabdingbar, jede Melodie gesondert, eben als, in verschiedenem Grad sozusagen partielles, Individuum zu betrachten, und zwar nicht nur auftretende Formeln zu registrieren, die Melodien sind dazu zu verschieden, nutzen gleiche Formeln, sind aber nicht total formelhafte Ausprägungen von Mustermelodien. Insgesamt erscheint auch hier die Annahme einer gemeinsamen Urform und verschiedener, eigenständiger

<sup>460</sup>Um nicht wieder „mißverstanden“ zu werden: Damit ist nicht etwa eine theologisch aussagegemäße Nähe gemeint, sondern einfach der nicht sehr große Abstand hinsichtlich der Zeit im liturgischen Jahresablauf, 23. Woche und 28. Woche sind nicht so weit auseinander wie etwa Weihnachten und Pfingsten.

Umformungen als sinnvolles Modell der geschichtlichen Vorgänge. Denn eines bleibt, hinsichtlich der Form der Melodien ist im überwiegenden Fall die Gregorianische Fassung die bei vergleichbarer Gerüstmelodik die ästhetisch individuelle, merkmalsreiche Gestaltung aufweist<sup>461</sup>; und warum ein solcher Unterschied immer und generell die Folge einer Rezeption von Greg durch/in AR sein soll, fiele nicht gerade leicht zu begreifen.

Dieses Merkmal findet man auch in den anderen Passagen des Grad. *Ecce quam bonum*, womit auf den Vergleich der beiden Fassungen dieses Graduale zurückzukommen ist. Was soll man z. B. vom Anfang sagen: AR beginnt mit einem nicht gerade auffälligen Melisma, letztlich eine Verzierung des Rezitationstons *a*, nach unten wie nach oben. Betrachtet man in AR etwa den Anfang von *Universi*, so wird man kaum darum kommen, dessen Melodie als wesentlich markanter zu bewerten, selbst wenn man ästhetische Begründungen ihrer zwangsläufigen Vagheit wegen zur Bewertung von Musik nicht zulassen wollte: Die merkmalsmäßige Aufwendigkeit ist auch rein graphisch zu erkennen. Und Musik beruht einmal zu einem gewissen Anteil auf ästhetischen Wirkungsfaktoren der melodischen Gestalt.

Die in dieser Hinsicht sozusagen noch fadere Anfangsfloskel der Responsa von Gradualia des 2. Tons, wie man sie in AR häufig genug, z. B. im Grad. *Ab occultis*, finden kann, scheinen typisch für AR zu sein, wogegen in Greg, wie in eben diesem Graduale nicht immer diese auch in Greg für die Tonart typische Wendung begegnen muß, trotz gleicher Tonart — unbedingt ein Beleg dafür daß AR von Greg abstammen muß, daß Greg nicht gelegentlich individualisiert worden sein kann?

Daß es auch in anderen Gattungen in Greg solche initialen Floskeln gibt, kann man etwa zu Anfang des Int. *Deus in nomine* sehen; beachtet man allerdings die Weiterführung und vergleich mit der Anfangsformel in AR, so wird deutlich, daß Greg auch hier wesentlich stärker konturiert ist:

AR

Greg

De- us in no-mi- ne Tu- o

Schon die *bivirga* auf *Deus* (ausdrücklich durch Zusatzbuchstaben als *longa* in St. Gallen, bzw. als zwei *longae* in Metz charakterisiert), dann das Ausholen von unten auf *in nomine*, die „Verlegung“ des Höchststons auf *Tuo*, aber auch die Schlußbildung, die den Zielton, die Tonika *F*, nur zum Schluß betont erreichen läßt in Greg gegenüber der Gestalt in AR läßt sich als Individualisierung durch ökonomischen Einsatz der Mittel,

<sup>461</sup>Zu Anfang von *Beata gens* könnte man für einmal AR hinsichtlich des Umfangs bis zum Subton der Tonika eventuell ein auffälligeres Merkmal zuweisen.

hier der tonräumlich bewegungsmäßigen Faktoren interpretieren (die Rezitation wird in AR durch Akzentbeachtung melodisch beweglich gestaltet, möglicherweise eine sekundäre Aufwandssteigerung).

Demgegenüber könnte die Schlußbildung in AR als Zusatz sekundär hinzugekommen sein; bemerkenswert ist, daß AR die Tonika jeweils von unten erreicht, Greg formalistischer von oben; gerade hier ist an Veränderungen durch beide Fassungen an verschiedenen Stellen zu denken. Auch hier wird deutlich, daß eine direkte Ableitung einer der beiden Fassungen voneinander nicht gerade plausibel erscheint, man wird aber mit der Annahme einer AR insgesamt stilistisch näherstehenden gemeinsamen Urfassung die Relation leichter fassen können, insbesondere liegt die Vermutung einer Umarbeitung von einer AR nahe stehenden Fassung auf die hinsichtlich der melodischen Effekte sozusagen auf die Gliederung als Entwicklungsabschluß einer Linie gerichtete Form von Greg nicht gerade fern — natürlich immer mit dem Grundproblem wissenschaftlicher Beschäftigung mit Musik: Die ästhetischen Wirkungsfaktoren sind genuin nicht rational erfaßbar.

Das Grad. *Ecce*, benutzt den markanten Anfang des Initiums des 1. Tons, das auch in anderen Tonarten erscheint, AR tut das nicht, nutzt aber auf *habitare* einen solchen Aufstieg, den wiederum Greg nicht kennt — so trivial sind die Relationen beider Fassungen eben nicht zu systematisieren. Das ist in der so zu bezeichnenden Willkür des Ästhetischen begründet, die keine absoluten Regeln zu geben erlaubt. Fest steht aber, daß Greg meist doch etwas merkmalsreichere Anfangsgestaltungen komponiert. Und dies gilt gerade für den Anfang von *Ecce quam bonum*, wenn Greg die weit verbreitete, offensichtlich schon Aurelian als besonders kenntlicher Repräsentant des 1. Tons geläufige Wendung des Quintsprungs nach oben von der Tonika nebst darauf noch folgenden *b* anwendet.

Warum sollte AR bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg gerade dieses Merkmal nicht übernehmen, insbesondere wenn man Parallelen wie den Int. *Statuit* betrachtet, der in AR mit recht trostlosem bewegten Rezitativ beginnt, in Greg aber mit dieser Formel (ein weiteres, charakteristisches Beispiel findet man unten am Beispiel des Grad. *Posuisti* angesprochen, 2.11.3.2 auf Seite 963)? Man wird hier eine Neugestaltung des Anfangs durch Greg voraussetzen dürfen, denn warum sollte AR gerade diese charakteristische Wendung nicht mit übernehmen, was auch für die anschließenden Melismen auf *Dominus* gilt. Wie angesprochen, kennt AR sehr wohl etwas aufwendigere Initialwendungen als sie in *Ecce* begegnen.

Die Vermutung, daß Greg hier durch „Zitat“ der aus anderen Gattungen bekannten Wendung einmal einen markanten Anfang, zum anderen aber eine tonartliche Bestätigung in einem sekundären redaktionellen Akt geschaffen haben könnte, also als Reaktion auf eine AR nahe stehende Vorlage, als eine merkmalsreichere Initialgestaltung ist wohl nicht einfach auszuschließen. Auch das zweimalige Erreichen des Höchsttons über dieser Silbe, in deutlichem Bezug auf den folgenden Abschnitt, der nur bis *a* reicht, und dem daran anschließenden Teil, der dann bis zum höchsten Ton des Chorteils führt, eine AR fremde gliederungsmäßige weitreichende tonräumliche Disposition, läßt Greg als musikalisch individuelle, effektvollere Gestaltung erscheinen, was zumindest auch für die Gestaltung

des Rezitativs auf der Silbe *quam* gilt, wo Greg den folgenden Akzent beachtend eine Terz nach unten „ausholt“. Man kann hier wie auch sonst natürlich die Frage stellen, ob die reduzierte Gestaltung des rezitativischen Gerüsts, also Greg, oder deren ornamentierte Fassung wie in AR als ursprünglich angesehen werden sollte oder könnte.

Natürlich kann man als Prinzip ansetzen, daß eine Ornamentierung systematisch als sekundär angesehen werden muß, die einfachere Form aber immer als Grundform, hat dann aber mit „Zusatzmelismatik“ u. ä. in beiden Fassungen zu kämpfen. Man kann aber auch die Möglichkeit einer Reduktion von Ornamenten auf das Kerngerüst aus ästhetischen, stilistischen Gründen als möglich annehmen — und ist hinsichtlich klarer Entscheidungskriterien der Frage, was der älteren Form entsprechen könnte so (un)klug als wie zuvor. Was man allerdings machen kann, und methodisch zur Untersuchung einer solchen Frage auch tun muß, das wäre die Nachprüfung vergleichbarer Fälle, also des Gegenübers von reduzierter<sup>462</sup> und ornamentierter Fassung in den beiden Versionen. Wie man das machen könnte oder sollte? Einmal kann man eine Statistik, am besten zunächst gattungsgebunden, über die Melismen- bzw. Ornamentverteilung in AR und Greg respektive aufstellen, und dann nach Gründen suchen.

Man kann dann z. B. finden, daß in den Gradualia einige, z. B. die, die mit der Formel des 2. Tons gesetzt sind, partiell auch in Greg die primitive Form des Anfangs von AR haben, so etwa im Grad. *Domine Deus virtutum*, das in beiden Fassungen eben formelhaft die wenig markante Initialwendung des Typs von AR kennt — damit dürfte diese identische Initialpassage der Urform entsprechen. *Excita* z. B. verwendet dieses initial extrem einfache Anfangen der Gesamtformel in beiden Fassungen — d. h. es wäre nicht völlig ausgeschlossen gewesen, daß auch das Grad. *Ecce* in Greg eine ebenso wenig auffällige — immerhin mehr als im Fall der hier betrachteten Formel — Initialwendung hätte bewahren können.

Betrachtet man aber dann die Gestaltung des Schlusses des ersten Satzes dieser Formel des 2. Tons, als dessen Repräsentant hier *excita* genommen werden soll, die Wendung auf *Domine* so wird eben doch wieder der übliche Unterschied deutlich:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The text 'Ex- ci- ta Do- mi- ne' is written below the staves. The AR staff shows a more ornate melodic line with many notes and rests, while the Greg staff shows a simpler melodic line with fewer notes and rests.

Man kann sehr schön sehen, wie AR den Schluß in der üblichen „rollierenden“ Weise bildet, durch *aGhaGahaGa*, und zwar ohne Rücksicht auf die Syntax des Textes — sollte dies wirklich die neueste Version dieser Formel sein? Was Greg dagegen setzt, ist ein

<sup>462</sup>Um auch hier „Mißverständnissen“ eines wie zu erwarten höchstens grob oberflächlichen Lesers vorzubeugen: Damit ist eine Situation gemeint, wie sie hier vorliegt.

Abstieg vom in beiden Fassungen beachteten Akzent zunächst durch Betonung des hohen Ausgangstons und anschließende Umspielung des Zieltons, *a*, man beachte dabei nur die Ökonomie im Umgang mit den Terzsprüngen.

Wenn AR diese klare, als zielgerichtet angemessen zu beschreibende Wendung in einer — angeblichen — Entwicklung direkt aus Greg und nicht einer gemeinsamen Vorform zu Anfang durch einen „Mordent“, im weiteren Verlauf eben durch die „rollierende“ „Motivik“ ersetzt haben sollte<sup>463</sup>, dann bleibt nur die Konstatierung des Umstands, daß AR von archaischen, nicht individuellen Stil- oder Gestaltungsprinzipien bestimmt ist — und daß diese nicht aus Greg zu rezipieren waren, liegt auf der Hand. Somit muß AR also

<sup>463</sup>**Ein Wort zu Gradualia des 2. Tons** Und es ist unterhaltsam, die „Umsetzung“ solcher iterativen Gebilde in Greg zu betrachten; z. B. findet sich in der Formel im Melisma über *et veni* ebenfalls ein solches Motiv auf *veni*:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain neumes (square notes on a four-line staff) corresponding to the lyrics 'et ve-' and 'ni' written below. The AR staff has a more complex, decorated melody with many neumes, while the Greg staff has a simpler, more direct melody. The lyrics 'et ve-' are under the first part of the melody, and 'ni' is under the second part.

Man kann den Anfang in AR als Ornamentierung des in Greg einfacher erhaltenen Gerüsts ansehen; was hier älteste Form war, ist daraus nicht zu entnehmen (Greg beharrt deutlich auf dem Rezitationston, um dann um so wirkungsvoller den Höchstton zu erreichen, AR schwächt die Wirkung ab, wenn bereits auf der ersten Silbe der Ton über der Rezitation gesungen wird; das sind keine nicht zu beachtende Unterschiede). Dies aber könnte für den Halbschluß mit *trigon* innerhalb des Melismas auf *et veni* gelten: Hier liegt eine Bestätigung dieses Schlußes vor, die für Greg charakteristisch ist. Sonst wird man die *neumae* als weitgehend identisch ansehen dürfen. Nur das „rollierende“ Motiv wird recht originell ersetzt; und dies nicht als redaktionellen Eingriff von Greg verstehen zu wollen, ist sicher nicht unmöglich, nur müßte man im „umgekehrten“ Fall geradezu eine Idiosynkrasie von AR annehmen, jede nur einigermaßen charakteristische *neuma* durch derartige „rollierende“ Folgen zu ersetzen, zumal Greg nicht völlig frei von solchen Gebilden ist.

Greg wiederholt, üblicher Weise, das zitierte Melisma im Vers genau wie AR, z. B. im Grad. *A summo caelo* auf *eius*. Bemerkenswert ist aber, wie Greg eine geradezu exzessive Intensivierung des Schlusses des vorletzten Satzes komponiert — einmal wird das „rollierende“ Anfangsmotiv, charakteristisch für AR, durch Zierneumen und Komplizierung sozusagen bestärkt, wobei, anders als in AR, eine Beziehung zum vorausgehenden Schluß besteht, eine Art Umgestaltung eines Schlusses in ein Initium; zum andern wird auch der folgende wiederholte Terzsprung, *cac ca cedd ...*, in Greg durch Tonrepetitionen so betont, daß ein sehr anderer Effekt entsteht — zu Anfang findet man einmal in Greg ein „rollierendes“ Motiv, das in AR keine Entsprechung besitzt (allerdings nicht in allen Fassungen der Formel):

The image shows two musical staves, labeled 'AR' and 'Greg', with the text 'glo-ri-am De-i' written below them. The AR staff features a highly melismatic and ornamented line, while the Greg staff features a more rhythmic and less ornamented line. The text 'glo-ri-am De-i' is written below the staves.

Es ist klar, warum Greg gerade hier einmal ein „rollierendes“ Melisma setzen kann: Der Höchston wird, und das noch in Korrespondenz zum vorausgehenden Abschnitt dadurch so intensiviert, daß der Verzicht auf diesen Ton in den folgenden Sätzen als bewußte Disposition tonräumlicher Effekte zu werten ist — natürlich hätte man gerne eine semantische Bedeutung, muß aber beachten, daß hier eine umfassende Formel vorliegt. Der Effekt ist aber eindeutig. Warum sollte AR, wenn man denn eine — angebliche — Rezeption voraussetzen will, ausgerechnet dieses Merkmal auslassen; nur weil das „Rollieren“ hier etwas aufwendiger ist als die üblichen Wendungen in AR? Man könnte die „Terzseeligkeit“ des folgenden Teils dieses Melisma als übertrieben ansehen und deshalb gekürzt haben, ganz verständlich ist dies aber nicht, wenn AR sonst nicht die geringsten stilistischen Probleme mit dem vergleichbaren „bewegten“ Rezitativ hat; hier muß man Greg einen höheren Grad an Ornamentierung zuordnen — man kann nur nicht dieses Merkmal in der einen Fassung als Zeichen sekundären Entwicklungsstadiums sehen, in der anderen aber unbeachtet lassen.

Warum sollten diese Intensivierungen einschließlich des angesprochenen Bezugs zum vorangehenden Satz nicht Folgen einer Gregorianischen Redaktion, effektmäßigen Intensivierung, einer AR nahestehenden Vorgabe gewesen sein? Auch der Schluß ist in Greg wesentlich merkmalsreicher, also effektvoller komponiert: Beharren auf dem hohen Ton *e* durch wiederholten *climacus* und daran anschließend den Quartsprung zur Tonika (transponiert). Dies zeigt ein ganz anderes Gefühl für die Wirkungen der tonräumlich bewegungsmäßigen Dynamik, gestaltmäßig gefaßt, also die vornehmlich skalische Gestaltung des Abstiegs in AR. Es gibt keinen Grund, eine derartige kompositorische Intensivierung der Effekte einer sekundären Gregorianischen Redaktion nicht zuzuordnen.

Man betrachtet, wie die Relation des ersten Teils dieses Melismas, *ec edc ...*, zu dem Abschluß, *cdedc edc* und des Mittelteils zur endgültigen Kadenz, *... ca cca c ccc ca* zu *... edc da a*, der Quartsprung erscheint als Aufnahme und tonale Umformung des Geschehens im Mittelteil, oder kann wenigstens so erlebt werden, was kein Grund gegen eine entsprechende Absicht des Komponisten sein kann; und wie deutlich wird auch der Schluß artikuliert durch den einen Ton, „statt“ des *climacus* in AR. Es ist nicht einzusehen, warum ein solche Gestaltung die ursprüngliche sein soll, die Reduktion aller dieser Wirkungen in AR aber die Rezeption bzw. Entwicklung durch „Zersingen“, warum also Rom redigiert haben soll, was nur möglich war und dann noch in solcher Art, „die“ Franken dazu aber grundsätzlich nicht in der Lage gewesen sein dürfen. Daß dies als Begründung für die These einer angeblichen direkten Abhängigkeit AR's von Greg überhaupt formuliert werden konnte, erscheint als das Bemerkenswerte — bemerkenswert in Hinblick auf

---

die Arbeit von Doktorvätern.

Es gibt aber auch mit diesem Melodietyp noch ein paar Probleme für die Vertreter irgendeiner Richtung der respektiven Vorstellung einer direkten Abhängigkeit einer der beiden Versionen von einander. Z. B. findet man im Grad. *Domine Deus* einen textlich nicht gerade sehr ausgedehnten Text, nämlich den Text des Chorstücks des Grad. *Excita*. AR vertont nach der üblichen Art, also mit allen Zäsurmelismen, im zweiten Teil zunächst das Melisma mit dem wiederholten Terzsprung, das soeben zitiert wurde, auf *potentiam Tuam*, dann das Zäsurmelisma aus dem Chorstück, das weiter oben im Zitat zu finden ist, auf den Text *potentiam Tuam veni*. Daran anschließt sich der große Schlußjubilus.

AR wendet also auch auf den relativ kurzen Text die übliche Formel an, Greg dagegen tut dies nicht, einmal fällt der vorletzte Teil aus, also der Teil, der mit der Wiederholung aus dem Chorstück endet, statt dessen wird das „Terzsprungmelisma“ aber auf eben diese Stelle gesetzt, so daß der Text melismatisch zäsuriert erscheint als *Excita Domine, potentiam Tuam, et veni*, was von der textlichen Syntax her ersichtlich gewisse Probleme bereiten kann, denn Gott soll *potentiam suam excitare, veni* ist der Anfang des zweiten Teils, die Erklärung, warum Gott zu solchem Tun aufgerufen wird. Das „Terzsprungmelisma“ ist eindeutig das auffällige Melisma des Schlusses der ersten Vershälfte. Somit ist die Melismenverteilung in Greg syntaktisch nicht passend.

Um diese Problematik — von der Textstruktur des Psalmverses beurteilt — zu schaffen, mußte der Adaptor nicht nur das Melisma der Dreiviertelzäsur ausfallen lassen, was von der Textlänge her noch erklärbar erscheinen könnte, sondern auch noch das Melisma der Halbzäsur auf die Stelle der Dreiviertelzäsur verschieben. Und das wurde dann auch noch, wie auch die Neumierung klar zeigt, in die Schrift übernommen, d. h. nicht bei der Notierung im Sinne der üblichen Formel „korrigiert“, was auch nicht gerade gegen die Annahme spricht, daß die mit soviel Mysteriosität ausgestattete Verschriftlichung eine gesungene und als solche bewußte musikalische Gestalt notiert hat, notiert wie gehört und gestaltmäßig erinnert. (natürlich ist in diesem Fall in Greg kein musikalischer „Reim“ zwischen Kehrsvers und Vers, wie er z. B. im Grad. *Excita* auch für AR typisch begegnet — es kann also nicht so gewesen sein, daß AR vor einer „Vermischung“ von Kehrsvers und Vers durch musikalische „Reime“ im Grad. grundsätzlich zurückgeschreckt sein könnte, AR kennt solche Verbindungen genauso wie Greg, ein deutlicher Hinweis darauf, daß sie, wenn eben gemeinsam auftretend, schon für die gemeinsame Vorgabe anzusetzen sind; allerdings ist z. B. im Grad. *Excita* die Verbindung in AR umfangreicher als in Greg, wo eine größere Übereinstimmung im Melisma des jeweiligen „Dreiviertel“-schlusses in Kehrsvers und Vers besteht, wogegen die beiden Vollschlüsse nur in vier Tönen musikalisch „reimen“; AR macht das gesamte Schlußmelisma gleich — ein absolut sicherer Beweis, daß AR hier sekundär den „Reim“ vergrößert? denkbar wäre eine solche Annahme, zumal das Schlußmelisma länger ist als in Greg; wenn AR da allerdings das „Terzmotiv“, leicht verändert, aber klar erkennbar, wiederholt, wäre es nicht undenkbar, daß Greg eine derartige Wiederholung des wirkungsmäßig Gleichen nicht will).

Hat hier also AR bei seiner — angeblichen — Übernahme die geforderte formelgemäße Ordnung geschaffen, was die Frage aufgibt, warum man dann die musikalisch so klare Struktur der einzel-

nen Melismen so entstellt hat; z. B. verzichtet Greg vollständig auf das Mittel der Schlußbildung in AR, nämlich den Halteton mit Terzsprung; das Mittel ist abgenutzt. Hinzu kommt die dann noch notwendige Voraussetzung, daß die Urform von Anfang an diese Seltsamkeit der Formelzuordnung des Grad. *Domine Deus* überliefert bzw. aufgewiesen haben müßte, und erst AR die „notwendige“ Korrektur geleistet haben könnte.

Oder, wenn man „umgekehrt“ argumentieren wollte, also Greg direkt von AR, bzw. einer AR nahen Urform ableiten will, dann muß man ein so auffälliges „Verhören“ einer klar gegebenen Melodieform voraussetzen, das nebst der Beibehaltung dieses gravierenden „Hörfehlers“ der syntaktisch musikalischen Denkfähigkeit der Fränkischen *cantores* kein gutes Zeugnis auszustellen zuließe, zumindest die Voraussetzung einer sklavischen Übernahme römischer Melodien durch „die“ Franken infrage stellen lassen muß.

Man kann natürlich solche und noch viele andere Annahmen machen, d. h. die Annahme, daß die Fränkischen *cantores* von einer so tiefreichenden Dummheit waren, daß sie in den anderen Fällen zwar korrekt rezipieren konnten, im Falle des Grad. *Domine Deus* aber die Syntax ebensowenig verstanden haben können wie die Zuordnungsweise der Formel. Man könnte aber auch zunächst als methodisch notwendigen heuristischen Ansatz die Aufgabe verstehen, danach zu suchen, ob der Fränkische Adaptor sich vielleicht doch etwas gedacht haben könnte, er also doch nicht ein musikalisch so bodenlos unfähiger Absänger gewesen sein muß, der nur durch langes „Einbläuen“ mit Mühe fähig gemacht worden ist, wenigstens die gelernte Melodie identisch wiederzugeben — hier allerdings dann doch mit Fehlern, zumindest kann er dann nicht fähig gewesen sein, wie sein so schlauer späterer (?) römischer Kollege, die Normalformel schematisch anzuwenden.

Der andere Weg ist bequemer, nur ob er deshalb auch der richtige ist, darf wohl offenbleiben. Immerhin, wie oben angesprochen, mußte der Adaptor eine geradezu erhebliche Arbeit zur Erreichung eines solchen Mißverständnisses leisten, so ganz ohne Anstrengung war eine solche (eventuelle) Umformung kaum zu erhalten, durch „Zersingen“ kann so etwas nicht geschehen.

Und da fällt auf, daß der Gesamttext des Versus, also des 3. Verses im 79. Psalm, sich von der syntaktischen Semantik klar in zwei Teile zerlegen läßt: *Excita, Domine, potentiam Tuam et veni, ut salvos facias nos*: Man würde für eine rein syntaktische Gliederung natürlich *excita potentiam et veni* zusammenfassen, denn der explizierende, finale Nebensatz beginnt erst mit *ut*. Also muß der Fränkische Adaptor gar nicht so dumm gewesen sein; er kann sich sehr wohl Einiges, und zu dem noch Korrektes gedacht haben, wenn er die Halbkadenz auf den Satz vor dem mit *ut* eingeleiteten Satz setzt, und dafür auf die Dreiviertelkadenz natürlich verzichten muß, wogegen dann der Autor von AR nur schematisch gehandelt haben kann, nicht selbständig überlegend — daß in AR vielleicht länger als in Greg adaptive Techniken gelebt haben könnten, ist nicht undenkbar; die Festlegung der Melodien in Greg ist erkennbar als wesentliche Aufgabe, im „Norden“, verstanden worden.

Noch etwas ist bemerkenswert, in zwei der *Sextuplex*-Hss. lautet der Text *Excita, Domine, potentiam et veni, ut salvos facias nos*; das *Tuam* fehlt, das aber im Text des Grad. mit dem Chorstück *Excita, Domine* regelmäßig auftritt (in Compiègne, wo das Grad. *Excita* nur zu Anfang zitiert ist, wird durch *ut supra* eindeutig auf den vorangehenden Text des Versus von *Domine Deus* verwiesen; und dieser hat in Compiègne den Text mit *Tuam*): Natürlich könnte man

essentiell von anderen Stilfaktoren geformt sein als Greg. Dabei handelt es sich um feste Formeln<sup>464</sup>.

Stimmen AR und Greg in dieser Weise wie zu Anfang des Melodietyps überein, darf hier Schreibfehler vermuten, warum nicht? Es könnte aber auch ein Grund angegeben werden, der mit der geschilderten Besonderheit der Melodieadaption im Vers des Grad. *Domine Deus* (in Greg) zusammengebracht werden kann: In dieser Vertonung wird *potentiam Tuam* rezitiert, ein Auslassen der zwei abschließenden Silben hätte keine musikalischen Folgen bzw. umgekehrt könnte eine sekundäre Hinzufügung regelrecht trivial geleistet werden. Und daß man für eine Verschiebung der Melodiezäsuren auf den Satz direkt vor *ut* eine gewisse Kürzung brauchen konnte, dies dürfte ersichtlich sein.

Und so muß man nicht bei einer Feststellung der Ignoranz und Unfähigkeit Fränkischer *cantores* stehen bleiben, nein, es gibt sehr wohl ausreichende Gründe, die besondere Form der Formeladaption im Vers des Grad. *Domine Deus* als sehr bewußten Eingriff verstehen zu können. Und wenn man damit noch die angesprochenen musikalischen Unterschiede zwischen dem Aussehen der Melodie in AR und Greg zusammenfügt, so ergibt sich daraus sehr wohl die Möglichkeit der Annahme, daß auch hier die Beobachtungen zur Gesamtform mit der Vorstellung von einer weitreichenden redaktionellen Arbeit bei der Fränkischen Rezeption des Römischen Vorbilds voll kompatibel, ja sogar wahrscheinlich ist.

<sup>464</sup>Unterhaltsam ist hier der Fall des Grad. *Ab occultis*, das sonst identisch die Formel beibehält, aber zu Anfang doch wenigstens ein bisschen merkmalsreicher erscheint, was vor allem durch den Beginn in tiefer Lage so geschieht, statt mit *G* mit *E*. Soll man dieses Merkmal unbedingt als ursprünglich ansehen? Schließlich ist sonst die Formel identisch, stimmt also darin mit AR überein. Man wird hier doch die Individualisierung, bezeugt durch die älteren Neumenhss., als Leistung von Greg ansehen dürfen, die nicht der Urfassung entsprochen haben muß, zumal wenn dies nicht nur in einem Graduale gleicher Art begegnet:

AR

Greg

Ab oc- cul- tis me- is

Detailed description: This block shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom 'Greg'. Both staves show a melodic line with square neumes on a four-line red staff. The Greg staff has a lower starting pitch than the AR staff. Below the staves, the Latin text 'Ab oc- cul- tis me- is' is written with hyphens under the syllables. The Greg staff's melody aligns with the text, while the AR staff's melody is shifted to the right.

bzw. im Grad. *Exsultabunt sancti*:

AR

Greg

Ex- sul- ta- bunt san- cti

Detailed description: This block shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom 'Greg'. Both staves show a melodic line with square neumes on a four-line red staff. The Greg staff has a lower starting pitch than the AR staff. Below the staves, the Latin text 'Ex- sul- ta- bunt san- cti' is written with hyphens under the syllables. The Greg staff's melody aligns with the text, while the AR staff's melody is shifted to the right.

man wohl annehmen, daß diese Form denn auch der ursprünglichen Fassung entspricht — natürlich könnte man hier auch andere Folgerungen ziehen wollen, aber diese Vermutung dürfte zumindest die nächstliegende sein. Betrachtet man dann aber ein Graduale wie *Posuisti*, das in AR wie zu erwarten mit der bekannten Formel beginnt und auch fortfährt, so fällt einmal auf, daß Greg hier im Rahmen einer anderen Tonartzuordnung auf die Übernahme dieses merkmalsarmen Anfanges „verzichtet“, statt dessen aber, die Formel des 1. Tons anwendet, genau wie in *Ecce*, was für die Betrachtung von *Ecce* vielleicht von Interesse sein könnte.

Dann hat Greg einen Tonartwechsel durchgeführt, bzw., wenn man unbedingt der anderen Abhängigkeit folgen will, dann muß, tonartüberschreitend, AR *vereinheitlicht* haben, durch einen „umgekehrten“ Tonartwechsel, zudem von einer eher individuellen zu einer typischen Melodie. Aber, auch hier liegt die Sache wieder nicht so einfach, wenn man die Weiterführung betrachtet, man findet nämlich das in Greg gar nicht so häufige „rollierende“ Motiv:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line staff. The lyrics 'Po- su- i- sti Do- mi- ne' are written below the Greg staff. The AR staff shows a sequence of neumes that starts high and moves generally downwards. The Greg staff shows a similar sequence but with a different starting note and a more pronounced melisma on 'Do-mi-ne'.

Bis auf die Verteilung der Melismen und das Quilisma liegt auch in Greg ein vergleich-

---

Wesentlicher Unterschied ist hier der Anfang, in Greg von typisch plagaler Lage aus. Sonst ist nur die *bistropa*, vielleicht einschließlich des folgenden *Porrectus* als Äquivalent einer *tristropa* anzusehen, in AR als deutlich verschieden anzusehen. Nach der hier angesprochenen Vorstellung muß Individualität auch im Kleinen a priori ein Zeichen für frühere, offenbar ebenso a priori als noch unordentlicher, ungeordneter, vielleicht dem Chaos noch näherstehender Zustand interpretiert werden; nur hier liegt offensichtlich in Greg ein Prinzip vor. Daß Greg langweilige Formeln, und das ist der Anfang in AR allemal, durch gewisse Eingriffe, die zudem noch tonal gerechtfertigt werden können, etwas markanter gestaltet, und das in sekundärer Redaktion, dürfte ja wohl keine absurde Hypothese darstellen. Um hier das von Pfisterer, ausgerechnet, für Individualisierungen postulierte allgemeine Prinzip zu finden kann man eben auf die sonst auch häufig genug zu belegende entsprechende „Tonalisierung“ der Initien in Greg durch tiefgelegten Anfang verweisen — hier wird damit die Natur des plagalen Tons verdeutlicht; und was wäre, wenn man die wesentlich seltener auftretenden Parallelen für solche aus der Tiefe aufsteigenden Initien auch in AR als sekundären Einfluß von Greg deuten wollte; ein Einfluß, der nur gelegentlich wirksam werden konnte — oder man sieht die Fruchtlosigkeit aller solcher Spekulationen, um sich zunächst der Aufgabe einer Klassifikation der Unterschiede beider Fassungen zu widmen, auch wenn das wesentlich weniger spektakulär erscheinen sollte: Hier können und sollen (und müssen) nur Hinweise auf diese eigentliche Aufgabe gegeben werden.

bares „rollierendes“ Motiv vor, das ersichtlich verwandt mit dem von AR ist<sup>465</sup>. Man hat also einen wesentlichen Unterschied hinsichtlich der tonartlichen Bestimmung des Anfangs und der Melodie insgesamt; die folgende Weiterführung aber entspricht der Form von AR und zwar deutlicher als die Entsprechung der gleichen Melismatik in den tonartlich dem 2. Ton angehörigen Gregorianischen Fassung des Typs. Man kann natürlich wollen, daß AR hier die von der tonartlichen Anfangsformel gegebene Verwendung eines Motivs vornehmlich aus antiphonaler Herkunft vermeiden wollte — aus welchem Grund? — und die Formel des zweiten Modus hineinredigiert habe (obwohl die Formel von Greg auch in AR nicht unbekannt ist), und dann gleich eine Modusumwandlung durch „Verformelung“ durchgeführt hat, wozu noch die wie bei den Parallelen der Formel, z. B. im Grad. *A summo caelo*, s. o., Anm. 463 auf Seite 958, auch in Greg belegte Transposition kommt. Die zitierte „rollierende“ Passage liegt in beiden Versionen aber auf der gleichen Tonhöhe — ersichtlich sind dies erhebliche, geradezu absurde Voraussetzungen, die man zur Durchsetzung des Vorurteils einer Entstehung AR aus Greg machen müßte.

Sollte es also ausgeschlossen sein, daß Greg hier eine Fassung umarbeitet (z. B. aus tonalen Gründen), die der von AR wesentlich näher stand? Die Verwendung des geläufigen Initialmelismas könnte dabei auch als Verwirklichung des Prinzips der *Vereinheitlichung* verstanden werden — und ein Beispiel dafür sein, wie unbrauchbar dieses Prinzip für die Erfassung der Wirklichkeit ist. Die Versionen entfernen sich im weiteren Verlauf so sehr, daß man kaum noch parallelisieren kann. Auch hier ist im weiteren Verlauf, z. B. durch „Reim“-bildungen, Greg durch höheren Merkmalsreichtum ausgezeichnet. Die Parallele der Verwendung des bekannten initialen Motivs des 1. Tons dieses Graduale zum Anfang des Grad. *Ecce quam* ist auffällig, und doch liegen wieder individuelle Eigenheiten vor, die im Sinne einer ausschließenden Alternative, AR → Greg bzw. Greg → AR offenbar nicht zu lösen ist: Einen Grund dafür, die 1. Tonart zu wählen, gibt es von AR nach Greg aus gesehen nicht, die Formel ist eindeutig. Es bleibt die auffällige Gleichheit des „rollierenden“ Motivs an textlich gleicher Stelle. Natürlich wäre denkbar, nur warum, daß AR Greg einfach durch eine, wenn auch tonartlich unpassende Formel ersetzt — was nichts über das Alter dieser Formel aussagt! Es völlig auszuschließen, daß Greg aus ästhetisch liturgischen Gründen der Vermeidung der Formelverwendung hier die Formel nicht will, einen topischen Anfang wählt, noch ein Stückchen übernimmt, dann aber frei komponiert haben könnte, erscheint auch nicht gerade sinnvoll.

Nach diesen Hinweisen darauf, daß die Dinge so einfach nicht lagen, wie man sie sich gerne vorstellen würde, kann man zum Melodievergleich der beiden Fassungen von *Ecce* zurückkehren, s. o., 2.11.3.2 auf Seite 946, nämlich zur Frage, warum Greg auf den Tiefstton beim Schluß des ersten Satzes, auf *bonum* ebenso verzichtet wie auf die für AR gar nicht so seltene nach unten führende Skala (vgl. etwa in *Liberasti nos* im Vers auf *secula* oder zum Schluß des Chorstücks reimartig auf *fudisti*, bzw. warum AR hier solche auffälligen Hinzufügungen macht (übrigens durchweg in Verbindung mit vorangehendem

<sup>465</sup>Hier kann man die rhythmischen Angaben potentiell als sekundären Interpretationsversuch ansehen. Auch hier gibt es nicht ganz triviale Fragen.

„stehendem“ „rollierendem“ Motiv), ja warum Greg den Schluß so kurz faßt. Was ist hier die Urform? Auch hier ist die Gestalt in Greg deutlich reduziert, vielleicht aber auch tonal vereinheitlicht: Der Subton der Tonika tritt nicht auf, in AR einmal, sozusagen ein ornamentaler „Ausrutscher“? Das kann nicht der Fall sein, weil es sich hier ebenfalls um eine öfter auftretende Formel handelt; man findet sie z. B. im Grad. *Custodi me* ebenfalls im Chorstück auf *alarum tuarum*, etwas anders in *Tenuisti* auf *gloria*; allerdings wird man das Gebilde nicht gerade als charakteristische melodische Erfindung bewerten können, denn solche „Trillerfiguren“ treten ebenso oft, auch allein, auf, wie die folgende Skalenfigur, wie sie z. B. im Grad. *Universi* zum Schluß des Chorstücks, in *Ostende nobis* ebenfalls zu Ende des Chorstücks, nach wiederholtem *climacus* in der Tonfolge *edc edc efdc chaG* begegnet; eine Figur, die geradezu den Wert eines geläufigen Ornaments besitzt, aber immerhin durch identisches Auftreten in *Custodi* nicht als *ad hoc* Ornament angesehen werden kann.

Die entsprechende Stelle in Greg im Chorstück des Grad. *Custodi* folgt übrigens ebenfalls nicht der „Vorgabe“ von AR, sondern ist wesentlich verändert, wenn die Melodie zwar auch wie in AR bis *c* steigt, dann aber sorgfältig einen Schluß auf *C*, dem Subton der Tonika, vermeidet, obwohl *Custodi* in Greg diesen tiefen Ton vorher, z. B. auf *sub* auch gebraucht (allerdings wesentlich ökonomischer als AR, wenn man da die Wiederholung auf *sub umbra* beachtet, was man zum Verständnis der möglichen Relation beider Fassungen tun sollte).

Damit aber gibt es mit *Custodi* ein Parallelbeispiel der „Nichtübernahme“ dieses Tieftons in Greg in melodisch gleicher Situation wie in *Ecce*. Der Vergleich mit *Custodi* ist übrigens in dieser Hinsicht nicht ganz uninteressant, auch Greg kennt an anderer Stelle im Chorstück, auf *oculi*, durchaus auch eine skalische Figur:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) styles. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example is for the phrase 'ut pupilam oculi'. The AR staff shows a melodic line with a sharp ending, while the Greg staff shows a similar line but with a different ending that avoids a sharp. The second example is for the phrase 'sub umbra'. The AR staff shows a melodic line with a sharp ending, while the Greg staff shows a similar line but with a different ending that avoids a sharp. The lyrics are written below the staves.

Die Parallelität der Melodien ist klar, und damit auch der Umstand, daß Greg sehr

wohl skalische Bildungen dieser Art verwenden kann, allerdings hier nur im Umfang einer Quart und bezogen auf die Tonika. Greg wiederholt diese Skala sogar, allerdings nicht die davor stehende „Trillerfigur“, die tritt in Greg nur einmal auf — in Hinblick auf die Häufigkeit dieser Figur in AR darf man die Vermutung haben, daß AR hier die ältere Tradition wiedergibt, Greg eine Bearbeitung, die auch den Anhang an das erwähnte Melisma, die Schlußwendung auf *oculi* in AR ausläßt; dies ließe sich aus Gründen der tonalen Disposition erklären: Der Abschnitt davor schließt mit *C*, der folgende mit *F*, so daß dazwischen ein Auftreten der Tonika sinnvoll erschienen sein dürfte. Natürlich ist auch möglich, daß dieser Anhang an das Melisma, das auch Greg kennt, von AR aus irgendwelchen Gründen sekundär komponiert worden ist; der Deutungsmöglichkeiten sind ersichtlich sehr viele. Bemerkenswert ist übrigens, daß AR zu Anfang den Ton *b/h* vermeidet, wogegen er für Greg in der ersten zitierten Zeile wesentlich ist: Der nächste, dann absolute Höchstton, *c*, erscheint erst im nächsten Abschnitt, klar auch als absoluter Höhepunkt gesetzt — und da dann dezidiert ohne *h/b*! AR kennt einmal schon auf *pupillam* diesen Höchstton, aber eben ohne *b/h*, um ihn dann im folgenden Abschnitt genau wie Greg, aber ohne Skrupel gegenüber der Verwendung mit *h* zu singen — dies könnte darauf weisen, daß AR hier für einmal zu Anfang den dem Notator vielleicht suspekten Ton *b* vermeiden wollte, also ursprünglich hier *b* zu finden war, daß hier also Greg die ältere Version wiedergibt. Beachtet man aber die angesprochene Disposition in Hinblick auf *b/h*, wird deutlich, daß Greg hier sehr wohl einen sekundären „Rigorismus“ ästhetischer Art kennt, nämlich Einsatz und Vermeidung von *b/h* als Merkmal der tonräumlich korrespondierenden Disposition von aufeinanderbezogenen Abschnitten: Diese Sorgfalt ist typisch für Greg, nicht für AR. Auch hier erweisen sich die Spekulationen über genetische Relationen nicht als Erkenntnis-befördernd.

Der anschließende Anfang ist vor allem zitiert, um das oben zur Ökonomie des tiefsten Tons in Greg gesagte zu exemplifizieren — die Markantheit der Gestaltung von Greg zum Abschluß dieses Zitats gegenüber der Ornamentierung durch „rollierende“ Floskeln in AR kann natürlich als sekundäres Auszieren in AR gedeutet werden, genauso gut aber auch als bewußte Steigerung der Gestaltindividualität in Greg, wobei ein für Greg typisches Vorgehen zu erkennen ist, der Bezug eines Abstiegs auf einen feststehenden Bezugston, hier den Höchstton.<sup>466</sup>

Mit dieser Parallele aber ist es nicht mehr möglich, die skalische Figur in *Ecce quam bonum* in AR einfach als Ornament der Fassung von Greg zu interpretieren, die Vermutung aber, daß Greg reduziert hat, ebenfalls aus tonalen Gründen, vielleicht aber auch aus stilistischen, nämlich die Abneigung gegenüber einer so ausgedehnten Skala über eine Sext, *a – C*, also eine Reduktion durch Fränkische *cantores* vorliegt, als abwegig zu qualifizieren nicht gerechtfertigt sein muß. Was wieder deutlich erkennbar wird, ist der Umstand, daß selbst so „kleine“ Merkmale wie die Differenzierung zwischen Halbtöneinsatz bzw. Vermeidung zwangsläufig als kompositorisch gewollte Gestaltfaktoren verstanden werden

<sup>466</sup>Beachtenswert ist hier auch, wie Greg den doch recht einfallslosen skalischen Kadenzschluß durch die beiden *flexae* charakteristisch individuell gestaltet.

müssen.

Der zweite Satz ist einmal durch das zweimalige Erreichen eines höheren Tons in AR gekennzeichnet, was Gründe in der Disposition der Melodieteile, d. h. ihrer tonräumlichen Korrespondenz, haben mag, womit ebenfalls die Unterschiede in Greg als Veränderung angesehen werden können (oder „umgekehrt“). Beachtenswert ist auch die Charakteristik des Abstiegs bereits auf *iucundum* in Greg. Auf den Sinn des Fehlens des „rollierend“ abschließenden Schlußmelismas von AR in Greg wurde bereits hingewiesen; dafür gibt es gute Gründe, wogegen es nicht leicht wäre, Gründe dafür vorzubringen warum eine — angebliche — Rezeption von Greg in AR ausgerechnet den Terzsprung auf *iucundum* hätte durch ein triviales „Trillermotiv“ ersetzen sollen, liegt hier doch mit dem Erreichen des Supertons — in beiden rhythmischen Versionen als *longa* gekennzeichnet — der Tonika ein wesentliches Merkmal tonalen Denkens vor.

Der dritte Abschnitt ist in Greg durch die Betonung der hohen Lage charakterisiert; erreicht wird einmal der Höchstton, *d*, zum anderen aber der Ton *c* so betont, daß er geradezu als Rezitationston erscheint, was im folgenden Abschnitt vor der Kadenz mit Tonwiederholung vor dem Kadenzabstieg nochmals wieder aufgenommen wird. Auch die Abschlußbildung auf *habitare* gegenüber dem Zäsuranschluß fällt gegenüber der Skalenfloskelwiederholung in AR auf, nämlich als Betonung einer Rezitation auf höchster Lage. Wie dadurch eine übergeordnete tonräumliche Korrespondenz der Abschnitte untereinander geschaffen wird, hier Höhepunkt im dritten Abschnitt, wurde ebenfalls bereits betont — hier liegt eine so klare Disposition vor, daß eine Nichtübernahme bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg in AR unerklärlich bleiben müßte. AR läßt zwar auch einen durchgehenden Gerüstton, *b*, als wesentlich erkennen<sup>467</sup>, nur ist die Umspielung durch Floskeln der üblichen Art so dominant, nebst dem zweimaligen „Schluß“ auf *G*, daß eine Ableitung von Greg ausgeschlossen erscheint; man beachte auch die quasi initiale Wendung auf *fratres* nur in Greg, die das Hochrezitativ noch wirksamer macht. Also hier eine Rezeption von Greg in AR und nicht eine Charakterisierung der Form durch Neukomposition von Seiten Fränkischer *cantores* anzunehmen — verlangte schon etwas mehr an Nachweisen.

Die wenigen etwas mehr ins Detail gehend betrachteten Repräsentanten von Gradualia des 1. Tons belegen deutlich, daß für die Unterschiede zwischen AR und Greg im individuellen Einzelfall nicht nur textliche Gründe angeführt werden können, die für die Vermutung sprechen, daß grundsätzlich AR der älteren Überlieferungsschicht näher stehen dürfte als Greg, sondern auch musikalisch ästhetische Gründe für die Individualisierung, wie z. B. die individuellen musikalischen „Reim“bildungen, tonalen und tonräumlichen Gesamtdispositionen. Die a priori Annahme, daß die viel weiter reichende Typisierung in AR Zeichen einer späteren Tendenz zur Vereinheitlichung<sup>468</sup> sei, erscheint ebenso un-

<sup>467</sup>Die Rolle des synemmenon in AR muß hier nicht untersucht werden, weil solche Merkmale nicht notwendig alt, sondern erst mit der Übernahme der Notation virulent geworden sein müssen.

<sup>468</sup>Und daß gewisse wirkliche Vereinheitlichungen oder Anpassungen auch in der Überlieferung von Greg erscheinen, wie dies Pfisterer dankenswert minutiös nach Hss. aufzählt, ib., S. 141, kann

haltbar, wie die Reduktion der methodischen Grundlagen der Aufstellung einer solchen These auf die Schlußmelismen unter striktem Verzicht einer Beachtung ihrer jeweiligen melodischen Gestalt, die sich eben nicht einfach als *zunehmende Nivellierung*<sup>469</sup>, ib., S. 139, beschreiben läßt: Es läßt sich zeigen, daß bestimmten typischen Melismen der betreffenden Gradualia in Greg, aber auch individuellen Melismen der gleichen Fassung musikalisch vergleichbare Melismenformeln in AR entsprechen — wie man die Melodien konkret als Ergebnis *zunehmender Nivellierung* qualifizieren sollte, wäre eben erst noch zu zeigen. Dem Betrachter der Melodien erscheint dies unmöglich, genau zu bestimmen, wann welche Melodiegestalt gegenüber einer parallelen anderen als *nivelliert* zu qualifizieren ist<sup>470</sup> — was allerdings nichts bedeutet, wenn man methodisch von vornherein eben nur die Buchstabenkombinationen betrachtet, mit denen man die Formeln benennen kann. Ob sich dies als brauchbare methodische Grundlage rechtfertigen läßt, muß angesichts der Ergebnisse nicht weiter erörtert werden, zumal schon eine abstrakte Vorüberlegung darauf eine Antwort geben kann.

---

nicht damit gleichgesetzt werden, auch wenn man Pfisterers Vorstellung akzeptieren würde: In Greg werden gestaltmäßig nahe Melodien potentiell angeglichen, in AR müssen — bei der angeblichen Rezeption von Greg — einfach zwei alternative oder nur eine Formel einfach eingesetzt worden sein, es muß also eine essentielle Veränderung an der Form geschehen sein. Daß dies etwas völlig anderes ist, dürfte klar sein, das eine findet im Rahmen gegebener Gestaltähnlichkeit statt, das andere bedeutet eine Ersetzung durch typische Melismen, nicht eine Anpassung — hier zeigt sich die methodische Gefahr der Anwendbarkeit eines Wortes für verschiedene Sachverhalte, Vereinheitlichung durch Entfernen von Formeln gegenüber leichten Veränderungen an einer beibehaltenen Form ist nicht gleichzusetzen. Insofern erscheint die Formulierung von Pfisterer, ib., S. 141, *Auch auf fränkischer Seite finden sich Ansätze zu einer Angleichung der Melismen ...* (Sperrung vom Zitator), nicht gerade glücklich, zumal Pfisterer es unterläßt, nachzuweisen, ob überhaupt und wenn inwiefern denn die angebliche Vereinheitlichung durch Verwendung typischer Melodien als *Angleichung von Melismen* wie in Greg bezeichnet werden könnte.

<sup>469</sup>Dies ist sicher ein schönes Wort, nur müßte es sinngemäß auch auf die konkreten melodischen Formen anwendbar sein, denn, es sei wiederholt, die im Einzelfall mögliche, nur nicht leicht oder nicht nachweisbare, *Vereinheitlichung* von Sonderfällen, die gerade im Grad. *Ecce* auch nicht so klar zu greifen ist, wie man sich dies gewünscht hätte, durch Ersetzung eventuell individueller Wendungen in der Urform durch typische sagt noch gar nichts aus über das Alter der dazu verwendeten typischen Wendungen. Insbesondere dürfte es nicht gerade leicht fallen, in den jeweils individuellen Melodieteilen z. B. stärkere Melismatik in AR ebenfalls mit der Rubrik *Nivellierung* zu fassen — und man kann nicht ganz übersehen, daß auch formelhafte Wendungen eben melodische Gestalten haben und für die Sänger/Komponisten z. B. als Verzierungen bewußt waren; vor Verwendung solcher suggestiver Wörter wäre eine statistisch ausreichende Begründung ihrer Verwendbarkeit nicht sinnlos — eine Ausweitung eines Melismas durch Hinzufügung z. B. wird man kaum als *Nivellierung* fassen können, auch wenn die Hinzufügung floskelhaft ist.

<sup>470</sup>Ist z. B. die skalisch diatonische Ausfüllung von Sprüngen eine *Nivellierung*, eine Ornamentierung oder was auch immer? Es kommt darauf an, erst einmal Kriterien zu finden, die einen Melodievergleich beider Fassungen im Einzelnen rational klassifizieren läßt.

Auch der grundsätzliche Verzicht auf auch nur den Versuch einer Begründung der Unterschiede zwischen AR und Greg im jeweiligen, z. B. in Greg individuellen Fall als möglicherweise durch die Gesamtkonzeption der Melodien in Greg jeweils zu rechtfertigende Individualisierungen erscheint inakzeptable methodische Grundannahme. Daß auch hier ein Eingehen auf konkrete Formen, auf den Einzelfall, bei so vielen individuellen Teilen in den Melodien und Zäsurmelismen, zur Beantwortung der These nicht ganz überflüssig erscheint, das könnten vielleicht die vorgetragenen Beispiele erläutern. Zu fragen wäre dann auch, was man mit entsprechend als *Vereinheitlichungen* zu qualifizierenden Bildungen in Greg tun soll, wie z. B. die Heranziehung typischer Initialformeln; die sind ja auch typisch.

So ist es vielleicht interessant zu sehen, daß die in Pfisterers Tabelle, ib., S. 140, so einheitlich und gesondert von der Alternative festgestellten und mit *C* bezeichneten Melismen hinsichtlich Stabilität der Ausdehnung nicht ganz dem Fall vergleichbar sind, der mit *B* bezeichnet wird: Betrachtet man etwa im Grad. *Miserere michi* — statt *mei*, sicher ein sekundärer sprachlicher Lapsus — den Schluß des Chorstücks, so findet man mit demselben in *Salvum fac* eben nur eine Übereinstimmung von gerade acht Tönen, wogegen *Ego autem* eine größere Übereinstimmung mit *Salvum* zeigt, nur doch wieder ziemlich variiert, was man aber unter unwesentlichem Ornament klassifizieren könnte. Gerade das primitiv „rollierende“ Schlußelement dieser Schlußformel ist allerdings so wenig charakteristisch, daß man es auch in Melodien findet, die dieser Klasse, wenigstens von Greg aus gesehen, nicht zuzuordnen sind, wie z. B. *Uxor tua* und *Ne avertas* — eine sorgfältige Betrachtung der Frage von typischen und individuellen Melismen als Indiz für irgendwelche Abhängigkeiten müßte also etwas umfassender sein als Pfisterers Tabelle erkennen läßt. Man betrachte etwa den Versschluß von *Ne avertas*, *Haec dies* und anderen und vergleiche ihn mit dem Schluß von *Ego autem* oder irgendeinem anderen dieses Typs. Natürlich kann AR in seiner Geschichte hier entsprechend vereinfacht haben — daß dies unbedingt eine Reaktion direkt auf eine Vorgabe von Greg sein müßte, ist damit noch nicht bewiesen.

Glücklicherweise sind die Schlußmelismen der Verse ziemlich stabil, geben also klar den gemeinten Typ wieder, so daß man z. B. fragen kann, welches der verfügbaren Gregorianischen Gegenstücke vergleichbar sein könnte. Wenn in Greg die Formel  $D_{10}$  am häufigsten als Schluß der Verse auftritt, wird man mit einiger Wahrscheinlichkeit heuristisch erst einmal annehmen dürfen, daß sich die eine Formel in AR mit der am häufigsten in Greg gebrauchten Schlußformel vergleichen lassen sollte, dann wären aus einem solchen Vergleich und der Beachtung der individuellen Kontextbedingungen Gründe zu suchen, warum gewisse Gradualia in Greg sich für eine andere Schlußwendung entschieden haben; erst wenn man hier mit absoluter Sicherheit keine Gründe finden kann, könnte man die Frage stellen, ob vielleicht die Fülle in Greg eine primäre Erscheinung darstellt, also die älteste Fassung besser erkennen läßt als AR — muß dann aber auch die Frage beantworten, warum dann die Melodieformen in Greg eben doch gewisse Merkmale aufweisen, die der einen Formel in AR ästhetisch so überlegen erscheinen, warum also AR, wenn es schon — angeblich — Greg rezipierend redigiert haben sollte, dann etwa aus  $D_{10}$  und seinem

merkmalreichen Schluß die übliche „rollierende“ Trivialformel<sup>471</sup> gemacht haben sollte. Auch hier bleibt die Frage, was denn das für eine Art von Rezeption und Redaktion oder Entwicklung gewesen sein soll.

### 2.11.3.3 Auch in den Gradualia *Timete* und *Ecce* gibt es Bemerkenswertes in Greg, aber nicht in AR

Man könnte einmal fragen, ob etwa die beiden Gradualia, die in Greg ihren Vers mit der Formel  $D_{12}$  schließen, in ihrem Gesamtverlauf einen Grund für solche Abstinenz von der Formel  $D_{10}$  zeigen bzw. für die Entscheidung für etwas Neues, denn der nur zweimalige Gebrauch der Wendung läßt eher von einer individuellen Entscheidung sprechen — Formelhaftigkeit als Kennzeichen später Entstehung o. ä. zu werten, erscheint als a priori Vorgabe schwer verständlich. Textliche Gründe gibt es nicht. Merkmal dieser Schlußwendung ist einmal die tiefere Lage, Aufstieg nur bis  $a$  „dafür“ Abstieg bis  $A$ , übrigens als langer Ton. Das Grad. *Ecce quam* und das Grad. *Timete* sind von dieser kompositorischen Entscheidung betroffen; *Timete* formuliert sogar noch einen musikalischen „Reim“ zwischen Chorstück und Vers. Weil die Wendung klar als Schlußwendung des Verses anzusehen ist, schon der Länge wegen, und der „Reim“ im Chorstück dies erheblich verkürzt, kann man wohl annehmen, daß die Idee zu diesem „Reim“ ein sekundärer Formentscheid ist. Immerhin kennt *Timete* im Chorstück auch andere formale Entsprechungen. Ist das wirklich so *willkürlich*? dann ist jedoch jedes individuelle Formerfinden genuin *willkürlich* (vgl. ib., S. 142), zumal wenn man keinen Versuch unternimmt, ästhetische *Willkür* näher zu definieren, worauf noch einzugehen ist. *Ecce* hat zwar die gleiche Schlußformel des Verses im Chorstück aber das fast individuelle  $D_2$ , das bereits angesprochen wurde, s. o., 2.11.3.2 auf Seite 947.

Das Problem für eine solche Sichtweise müßte sein, daß man auch im Fall der gesamten Versmelodie im Vergleich der Fassungen AR und Greg z. B. beim Vers des Grad. *Ecce* durchweg von *Willkür* sprechen müßte, welche Fassung man auch von welcher anderen ableiten wollte. Der Anfang erscheint noch vergleichbar, die Tatsache eines Melismas auf *unquentum* ebenfalls, nicht aber die Gestaltung des Melismas selbst. Was soll man damit machen, daß AR auf *capite* eine der üblichen Wendungen „rollierender“ Motive kennt, Greg jedoch eher eine Umformung des Melismas, das sich in AR auf *unquentum*, eines der wiederholten Terzsprungmotive, oder ist der Sachverhalt doch anders zu interpretieren? Was sollte hier die Urform sein? Hierzu kann der Vers des Grad. *Ecce quam bonum* herangezogen werden (die Neumengliederung folgt hier der Angabe von St. Gallen); so völlig *nivelliert* erscheint die Bildung von AR hier auch nicht, sogar die Differenzierung des Gebrauchs des „Halbtönen“ begegnet hier,  $c - a / a - h$ :

<sup>471</sup>Diese Formeln sind keine *Nivellierungen*, sondern stilistisch andere Mittel der musikalischen Form; sie *nivellieren* nicht, sie sind anders und ersetzen vielleicht andere Formen.

Sic- ut un-guen- tum

in ca- pi- te

quod de- scen- dit

Daß die beiden Melodien nicht völlig ohne Parallelen sind<sup>472</sup>, wird vor allem im Abschnitt zu *in capite* deutlich: Die tonräumliche Disposition ist gleich, wie auch der Schluß-

<sup>472</sup>Der abschließende Abschnitt auf *quod ...* ist nicht Teil der hier vor allem — in Hinblick auf Grad. *Time-te* — zu betrachtenden Melodie, sondern sei hier vor allem zitiert, um auf bestimmte Unterschiede bei gleicher Lage zu verweisen: Die tonräumliche Anlage ist identisch, was vor allem in den erreichten Spitzentönen ersichtlich wird. AR erreicht den auch hinsichtlich der Gesamtversmelodie höchsten Ton — der folgende Vers reicht noch höher — schon auf der zweiten Silbe, Greg verschiebt diesen Effekt angelegentlich auf die betonte Silbe des wesentlichen Wortes. Daß AR grundsätzlich diesen Unterschied kennt, kann man vielleicht aus der Gestaltung des Initium folgern, die die tonräumliche Dynamik durch „Ausholen“ von unten noch bestärkt — übrigens ein deutlicher Hinweis darauf, daß AR natürlich solchen ästhetischen Sinn initialer Wendung kennt, weshalb das Fehlen solcher Wendungen gegenüber Greg in AR nicht einfach als „Auslassen“ bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg in AR angesehen werden kann, s. z. B. u. den Int. *Lux fulgebit* 2.11.3.3 auf Seite 977.

Man kann also auch einen ästhetischen Grund für Greg erkennen, daß hier auf das „Ausholen“ verzichtet wird: Der Höhepunkt wird eben erst auf dem Akzent erreicht, es muß also erst auf dem Ton *d* quasi rezitiert werden. Unterschiedlich ist dann aber auch der Anschluß, AR verwendet einen, hinsichtlich gestaltmäßiger Charakteristik recht floskelhaften Jubilus, Trillerfigur

ton. Beim Anfang aber scheint völlige *Willkür* zu herrschen, wenn Greg einen typischen Anfang von der Tonika aus, also an den Schluß des Chorstücks anschließend, AR aber den Quintsprung sofort mit dem Versanfang macht. Immerhin treffen sich beide Versionen dann auf *Sicut unguentum*, so daß man den Unterschied als sozusagen nicht absolut ansehen könnte. Die Gesamtanlage des Anfangs, Initium zur Quinte und dann zur Sept, ist wie der Abschluß auf der Quinte vergleichbar — welche Fassung hier eine Umgestaltung der anderen sein könnte, ist nicht erkennbar. Es bleiben also der absolute Unterschied hinsichtlich des Schlußmelismas wie auch die Reduziertheit des Ambitus in Greg gegenüber AR. Betrachtet man allerdings den Umstand, daß Greg im folgenden Abschnitt, „ausgerechnet“ (für SemantikerInnen) auf *descendit*, den höchsten Ton erreicht, *e*, wie übrigens auch AR, so könnte dieser Unterschied erklärbar werden: Greg ist wieder durch eine die Abschnitte überschreitende Ökonomie der Wirkung von Höchsttönen als Dispositionsfaktor des gesamten Melodieablaufs ausgezeichnet. Damit weist AR zwar den höheren Höchstton auf, der Effekt der tonräumlichen Bewegung ist in Greg unvergleichlich viel größer.

Das Schlußmelisma auf *unguentum* ist in AR kenntlich als Wiederholung von Floskeln nebst anschließender Schlußwendung, Auftreten des Subtons und des Supertons des Schlußtons. Der geringe Ambitus weist das Melisma in AR als Verzierung der beiden Rezitationstöne aus; eine nicht gerade charakteristische Gestalt, zumal die Verwendung von Terzsprüngen, ausgefüllt oder nicht, gerade auf der Lage *a – c* nicht gerade selten sind, abgesehen von festen Formeln, wie z. B. im Grad. *Ab occultis* im Vers auf *inmaculatus ero*,

---

nebst Abstieg, während Greg das melismatische Geschehen voll auf den Ort des Hauptakzents konzentriert, und tonal passend, auf der Quinte, abschließt, wogegen AR, wie häufig, melodisch überzuleiten scheint.

Nun wird man derartige Verschiedenheit bei sonstiger Gleichheit nicht gerade als triviale Variante bewerten können. Vor allem aber ist nicht ersichtlich, warum AR bei einer — angeblichen — Rezeption aus Greg das Ganze in dieser Weise hätte verändern sollen, also auf das Akzentmelisma dezidiert verzichten, dafür aber einen Jubilus anhängen und den Höchstton um eine Silbe nach vorn verschieben sollen. Warum sollte man so etwas tun, wenn man nicht ganz andere Stilregeln kennt. Die aber sind dann so anders, daß auch hier nur festgestellt werden könnte: Wer, wenn nicht eine eigene Melodietradition sollte Träger einer solchen Stilverschiedenheit gewesen sein, und warum dann überhaupt eine Rezeption oder Weiterentwicklung von Greg als, angeblich auch noch identischer Urform?

Beachtet man noch, daß Greg in den folgenden Abschnitten nur noch einmal — nur — den Ton *b* erreicht, AR aber *h* und *c* aber noch mehrfach, dann wird wieder die tonräumliche Ökonomie von Greg als viel weiterreichender Gestaltfaktor als in AR erkennbar; wenn AR dies nicht verstanden hat und bei der — angeblichen — Rezeption ebensowenig übernimmt wie die charakteristische Melodik (vgl. etwa das Auftreten des trivialen „rollierenden“ Motivs auf *barbam* und die Trillerfigur auf dem folgenden *barbam*, dann ist man eben doch wieder gezwungen, die „unüberwindliche“ Dominanz eigener Stilvorstellungen in AR zu konstatieren und damit zu fragen: Was soll denn dann noch eine — angebliche — Rezeption von Greg in AR?

sondern auch in noch weniger motivisch geformten Wendungen wie im Grad. *Exultabunt sancti* ebenfalls im Vers auf *canticum novum*.

Man wird Schwierigkeiten haben, in dieser Tonart in AR eine Gradualmelodie zu finden, die ohne die Verwendung von dieser Terz auskommt. An der zitierten Stelle wird aber nicht einmal die gestaltmäßige Charakteristik eines Motivs wie des so häufig auftretenden Binnenmelismas, z. B. im Grad. *Speciosus* im Chorstück auf *gratia*, erreicht. Man kann kurz die Gradualmelodien auch anderer Tonarten durchsehen, oder vielleicht auch M. Haasens computerisierte Version von AR nutzen wollen, man wird finden, daß derartige Terzmotivik einen wesentlichen Faktor der auch dadurch nicht gerade Vielfalt der Einfälle bzw. Individualität der Kompositionsmöglichkeiten verratenden Gestaltungsmöglichkeit aller Melodien ist; z. B. findet man, eine gewisse „Steigerung“ der Einfallskraft, das übliche Terzspringen einmal zwischen *e – c*, kombiniert mit *d – f*, z. B. im Grad. *Audi filia et vide*, um mit weiterer Beglückung zu bemerken, daß auch dieser Vertreter der 7. Tonart sich vor gleichartiger Benutzung der Terz *a – c* nicht etwa hütet, nein die Einfallslosigkeit feiert hier geradezu Triumphe in der Anwendung entsprechender Floskelei. Man kann sich des bereits oben angesprochenen Eindrucks nicht erwehren, daß auch hier ein Gestaltungsprinzip herrscht, wie es sich im „bewegten“ Rezitativ genugsam findet — um nur noch ein wirklich überzeugendes Beispiel solch großartiger Erfindungskraft zu geben, kann man sich einmal S. 324 f. in *MMM II* anschauen. Immerhin, die Vielfalt der Einfälle dieses Repertoires spiegelt sich auch darin wieder, daß auch die Terz *D – F* genutzt werden kann, um ein Melisma zu formen, wie man im Offertorium *Iubilare* ganz unten auf der Seite 298 in *MMM II* finden kann.

Diese knappen Hinweise können vielleicht doch einen Hinweis darauf geben, daß man von den Mitteln und Faktoren der Bildung von Melismen und damit musikalischen Gestalten in AR nicht einfach absehen kann, wenn man die beiden Versionen vergleichen will; da gibt es doch einige zu beachtende Unterschiede. Ein solcher Unterschied ist das hier zu betrachtende Melisma auf *unguentum*: Greg gestaltet in dem einen eine Kadenz und ein Initium, es handelt sich um die Formel  $A_{11}$  bei Apel<sup>473</sup> — der Kadenzcharakter des 1. Teils dieses Melismas wird durch die Länge des Schlußtons, Tonika, in den rhythmischen Hss. bestätigt. Unterhaltsam ist übrigens auch, daß in Greg im Grad. *Ecce* der Schluß des Chorstücks einen „Reim“ im direkt anschließenden Satz des Verses anbietet, was AR wieder einmal nicht übernommen hat.

In Hinblick auf den folgenden Abschnitt — und die Absicht, den Text *sicut unguentum in capite* des musikalischen Aufwands wegen als zwei Abschnitte zu komponieren, ist beiden Fassungen gemeinsam — bedeutet eine solche Wendung natürlich auch eine Bestärkung der Kadenz, wenn das (quasi) Initium zum nächsten Abschnitt, der mit

<sup>473</sup>Weil *Concupivit* nicht alt ist, muß man hier auch die Formelhaftigkeit in Frage stellen: Sie kommt nach Auskunft von Apels Tabelle, *Gregorian Chant*, S. 351, nur in *Ecce* und bemerkenswerter Weise in *Timete* vor, das als einziges mit *Ecce* auch den Versschluß,  $D_{12}$ , gemein hat — methodisch wird man also fragen müssen, ob auch AR hier Entsprechungen aufweist, was zu beachtenswerten Ergebnissen führt.

trivialer Rezitation beginnt, überleitet. Man wird nicht behaupten können, daß AR vergleichbare Beweglichkeit in Melismen nicht kennen würde, man braucht dazu nur im Grad. *Ecce* auf den zweiten Vers auf *et vittam* zu schauen. Wenn man also eine — angebliche — Abstammung AR von Greg behaupten will, könnte man dies nicht als Grund für die so auffällige „Veränderung“ ansehen, die die Gestalt des Melismas in AR gegenüber Greg bedeutet: Man wird auch nicht fähig sein, die Gestalt des Melismas in Greg als so merkmalsarm bewerten zu wollen, daß AR zur Bildung seines doch etwas einfältigen Gebildes gezwungen worden sein könnte, denn Greg weist nicht nur großen Ambitus, sondern auch gestaltmäßig faßbare Merkmale auf: Man beachte etwa die Parallele der beiden *Terzpedes* im ersten Teil, *a - c* und *E - G*, einmal als Anfang des Abstiegs, zum anderen als Anfang der „Gegenbewegung“, oder auch den Anfang des „Initium“, das motivisch den Aufstieg in zwei Schritten, in der üblichen Nutzung bewegungsmäßiger Dynamik in Greg komponiert.

Die Wendung von AR als Reaktion auf die von Greg interpretieren zu wollen, dürfte kaum leicht fallen, ja erscheint zumindest unmöglich; „umgekehrt“ aber könnte eine Veränderung der Merkmallosigkeit in ein so auffällig bewegliches Melisma in Greg durchaus als, auch von der Gesamtgestaltung erklärbare Veränderung gedeutet werden — ob damit AR die Urform wiedergibt oder ihr nur näher steht, ist damit natürlich noch nicht gezeigt. Der Weg von einer doch wenig charakteristischen Floskel zu einer aufwendigen Gestaltung erscheint nicht als unplausibel, jedenfalls als näher liegend als der „umgekehrte“ Weg. Warum sollten denn Römische Sänger so unfähig sein, den Merkmalsreichtum der Gregorianischen Fassung zu derartig langweiliger Floskelhäufung zu *nivellieren*, und was wird da *nivelliert*, wenn man Pfisterers Wortwahl auch einmal konkretisieren darf.

Daß der folgende Abschnitt in beiden Fassungen parallel verläuft, ist unbestreitbar, man wird bis zum ersten Melismateil in Greg nur den Unterschied konstatieren, daß Greg einen Schluß auf *G* vermeidet — und dies in Hinblick auf die folgende Kadenz mit gutem Grund; die Annahme, daß Greg hier verändert, liegt nicht gerade fern. Man betrachte nur, wie Greg die Töne *a - c* betont, um dann in der Kadenz, mit dem Quartsprung *c - G* — in St. Gallen ist der letzte Ton als besonders lang gekennzeichnet, das *c* mit *c* qualifiziert! — die Wirkung dieses Vortons des Schlußtons effektiv zu machen, um zu verstehen, daß Greg die wesentlich weiterführende Planung der verfügbaren musikalischen Effekte leistet; AR dagegen läßt den Ton *G* viermal auftreten; dies ist kein trivialer Unterschied. Und wie Greg das Terzmotiv gestaltet, nicht als „rollierende“ Floskel, sondern als wirklich auch motivisch klare Hervorhebung des Höchsttons, das mag man als irrelevant bewerten wollen, daß Greg aber die gestaltmäßig charakteristische Wendung aufweist, dürfte kaum bestreitbar sein. Und auch hier ließe sich AR nicht als *Nivellierung* von Greg ansehen, denn die Umwandlung des Terzsprungs *c - a* nebst *bistropa* in *a - c b a - c b a* ist so nicht erklärbar. „Umgekehrt“ läßt sich eben ein ästhetischer Grund anführen, der den erreichten Höchstton *c* vor der Kadenz besonders betont — um den noch höher reichenden Aufstieg der folgenden Passage besonders erlebbar zu machen.

Bevor man aber diese Weiterführung zu vergleichen versucht, kann man die Parallele

im Grad. *Timete* betrachten, und stellt dabei doch etwas Merkwürdiges fest (in St. Gallen fehlt das *punctum* vor dem *quilismapes* im Gegensatz zur Formel in *Ecce*, was wohl nur ein Versehen ist, hier also nach dem Gradualbuch ergänzt wird):

The image contains two musical score examples. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Below the staves, the Latin text is written. In the first example, the text is 'In- qui-ren- tes'. In the second example, the text is 'au- tem Do- mi- num'. The notation shows rhythmic values (dots and lines) and pitch contours (vertical lines) for both AR and Gregorian chant.

Konnte man in *Ecce* das angesprochene „Terzsprungmotiv“ in AR auf die gleichliegende Folge, *c – a* zu Anfang des Melismas in Greg beziehen, so könnte man die, aber auf *F – D* liegende Parallele in *Timete* nur auf die Folge *FG FD* in Greg, also den „Kadenzteil“ der Formel  $A_{11}$  beziehen: Bei einer — angeblichen — ungeheuer eingreifenden Rezeption von Greg in AR müßte man also eine Antwort mit vergleichbarer Floskel auf verschiedene Stellen der Formel, ja sogar einmal außerhalb, einmal innerhalb der Formel schließen. Natürlich, warum sollte es solche kompositorische *Willkür* nicht geben können; nur wahrscheinlich ist eine solche *Willkür* nicht; allein die andere Melismenverteilung dürfte dagegen sprechen, daß irgendjemand hier *willkürlich* komponiert hat.

In Hinblick darauf, daß in *Timete* wenigstens die übergeordnete Kontur in AR und Greg vergleichbar ist, trotz verschiedenem Schlußton, und der anderen Argumente fällt eine solche Erklärung aber nicht gerade leicht. „Umgekehrt“ geht es aber auch: Die Verwandtschaft des gestaltmäßig wenig erfreulichen Motivs kann zur Anwendung der Wendung bei vergleichbarer Situation in *Ecce* durch den Komponisten von *Timete* geführt haben — bei einer solchen Veränderung sind wirklich genaue Relationen irrelevant.

Sich vorstellen zu wollen, daß AR an diesen, in Greg identischen Stellen eine Umformung von Greg sein sollte, setzte eine derartige *Willkür* voraus, daß dann eben nicht mehr von einer Rezeption oder gar Weiterentwicklung gesprochen werden kann. Klar ist, daß die Grundform der Melodie auf *inquirentes* vergleichbar ist — was im Grad. *Ecce* an der betreffenden Stelle, *unguentum*, nicht der Fall ist. Vergleichbar ist nur die Art der Melismenbildung, die Wiederholung eines Terzsprungs, vorbereitet im Fall von *Timete* durch eine der beliebten „Trillerfiguren“, im Fall von *Ecce* liegt eher eine Iteration nach

„rollierender“ Art vor, der die Wiederholung des Terzsprungs angeschlossen ist. Identisch sind die beiden Bildungen trotz gleicher Schlußbestandteile auch nicht. Und, daß Greg auf solche Bildungen „nivelliert“ worden sein könnte, ist auszuschließen — denkbar wäre also höchstens, wenn man sein Vorurteil unbedingt durchsetzen will, daß AR aus völlig *willkürlichen* Gründen die identischen Melismen durch triviale Wendungen des eigenen Stils bzw. Repertoires ersetzt hat; dann wäre aber wieder nur zu konstatieren, daß AR höchstens, eben wenn man das unbedingt glauben will, Wendungen von Greg durch eigene ersetzt. Daß aber diese Wendungen nicht der ursprünglichen Form näher stünden als die in Greg ist nicht nur unbeweisbar, sondern auch unwahrscheinlich, denn warum sollte AR hier auf das Prinzip der wörtlichen Wiederholung einfach verzichten — aus reiner *Willkür*? Dann ist natürlich alles „erklärbar“.

Daß die beiden Melismen in AR einer so typischen wie einfachen Bildungsweise entsprechen, kann man an vielen vergleichbaren, meist, es sei eingeräumt, hinsichtlich der Gestalt etwas stärker geformten Beispielen sehen, z. B. an dem Schematismus der Formel, die man sehr häufig, z. B. im Grad. *Dispersit* im Vers auf *semen eius* sehen kann; oder, etwas weniger klar als Formel im Grad. *Exultabunt* auf *canticum novum* im Vers. Man kann kaum eine Seite finden, wo man nicht solchen Terzsprungmotiven begegnet, wie z. B. im Grad. *Excita* im Vers auf *dextere tue*; nicht einmal an die Tonartgrenzen sind vergleichbare Wendungen gebunden, wie der typische Anfang der Gradualia auf *E* belegt, z. B. im Grad. *Exsurge Domine* (MMM II, S. 117; Greg zeigt dankenswerter Weise keine Spur dieser Formel).

Warum kann methodisch ein Blick auf diese Parallelen von Interesse sein? Beachtet man, daß es für solche Terzmelismatik recht oft ausreichend eindeutige Formeln gibt, die gestalthaft weniger klar geformten<sup>474</sup> aber seltener sind, so ist doch bemerkenswert, daß die — angeblichen — Rezeptoren oder „Zersinger“ von Greg in AR gerade an dieser Stelle einer, höchstgradig *willkürlichen*, weil nicht begründbaren, Ersetzung einer identischen, merkmalsreichen Formel durch irgend etwas anderes nicht eine der üblichen Formeln angewandt haben? Wenn man schon eine zweimal auftretende, nicht gerade unverständliche Wendung einfach ersetzen, nicht etwa „nivellieren“ will, warum nimmt man dann nicht doch einfach eine der verfügbaren Wendungen, dann hätte man doch auch die zweite Fliege mit der Pfistererschen Klappe der — angeblich für spätere Entwicklung typischen — Vereinheitlichungstendenz erwischen können. Die Vermutung liegt also näher, daß AR hier der Urform näher steht als Greg. Auch hier erscheint die musikhistorische Wirklichkeit als etwas komplexer als eine einfache, leicht handhabbare Vorstellung dies erahnen lassen könnte.

Man kann natürlich weiter fragen, warum Greg bei der historisch als Geschehnis ziemlich deutlich belegten Rezeption Römischer Chorals und dessen möglicher Parallele zu AR an dieser Stelle auf die Idee hätte kommen können, hier eine so viel aufwendigere Wendung

<sup>474</sup>Man kann dies rein formal an der identischen Wiederholung an anderer Stelle formulieren. Es gibt aber noch ein individuelles Merkmal, nämlich die Verbindung des Terzmotivs mit Tonrepetitionen, also *bistrophae* o. ä.

einzubringen. Im Falle von *Sic unguentum* wurde dies bereits erläutert: Gliederungsmäßige und musikalische Gründe lassen eine Ersetzung des trivialen Gebildes in AR — bzw. eines damit näher verwandten — sehr verständlich erscheinen; wie könnte man dies aber im Fall von *Timete* erklären, denn da entspricht das melische Gerüst von Greg dem von AR, was, es sei wiederholt, in *Ecce* eben nicht der Fall ist. Letztlich geht es damit aber auch um die Frage, ob man wenigstens um die Relation der beiden nur an bestimmten Stellen identischen Gradualia (in Greg!) gewisse Spekulationen anstellen könnte.

Wie die exemplarisch an Unkenntnis der Literatur und Unverständnis der theoretischen Quellen hervorstechende Arbeit von Sr. Emmanuela Kohlhase zeigen kann, ist es nicht allzu schwierig, Stellen im Choral zu finden, wo offensichtlich gleiche Wörter auch zu gleichen oder parallelen Wendungen in der Musik geführt haben. Die Existenz eines solchen Kompositionsfaktors jedenfalls liegt auf der Hand — nebst zahlreichen Gegenbeispielen, was die *Willkür* des Gregorianischen Komponierens ebenfalls zeigen kann. Klar sind in dieser Hinsicht auch formelhafte Melodiearsenale, die regelmäßig für bestimmte syntaktische und strukturelle — z. B. Zweiteiligkeit — Textstellen klare funktional darauf bezogene Wendungen kennen, a fortiori natürlich vollständige Melodiemodelle. Da wird man nicht erwarten können, daß nur gleiche Wörter, Wortfolgen, identisch wiederholt werden; trivialer Weise.

Was aber liegt vor, wenn Wendungen wie hier nur sehr selten, vielleicht nur in zwei Gesängen auftreten, ohne daß Textwiederholung vorliegt? Konkret handelt es sich also um die Frage, warum denn gerade die beiden weder textinhaltlich noch vom liturgischen Sinn her sich sehr nahestehenden Gradualia *Ecce* und *Timete* an einigen Stellen identische Wendungen verwenden, obwohl sie an anderen Stellen deutlich verschieden sind. Ist es denkbar, daß ein Komponist/Adaptor/Redaktor gelegentlich auf die Idee einer solchen Parallelbindung gekommen sein kann, ohne daß die angesprochenen Fälle vorlagen. Es handelt sich, dies sei nochmals betont, nicht um eine vollständige Adaption, sondern eher um eine Parallelisierung.

Will man nicht im Sinne der methodisch so einfachen Voraussetzung einer direkten, sozusagen einseitigen genetischen Abhängigkeit einer von der jeweils anderen Fassung, auf solche Fragen zu Gunsten reiner Konstatierung des Vorurteils ganz verzichten, muß man natürlich nach möglichen Gründen für derartige kompositorische Auffälligkeiten zu suchen versuchen.

Sieht man sich einmal ganz zufällig oder sozusagen *willkürlich* im Gradualbuch um, so findet man im Int. *Lux fulgebit* etwas ästhetisch Bemerkenswertes, nämlich musikalische „Reim“e zwischen dem Schluß des 1. und des zweiten Satzes, einen gewissen Anklang sogar noch als quasi Zäsur im anschließenden Satz (ohne textliche Vanlassung):

The image shows three systems of musical notation comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for three different phrases. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

System 1: *Lux ful-ge-bit ho-di-e su-per nos*

System 2: *qui-a na-tus est no-bis Do-mi-nus:*

System 3: *et vo-ca-bi-tur*

Wie man sieht, unterscheidet sich die übergeordnete Linie ab dem Satz *et vocabitur* — allerdings nur, um bei der anschließenden Zäsur, *et vocabitur Admirabilis Deus* wieder zusammenzustimmen. AR geht hier in größere Höhen, nämlich bei *admirabilis* bis zu *e*, was Greg nicht kennt, wofür sich allerdings ein dispositioneller Grund angeben läßt: Greg erreicht erst bei *cuius regni* den Höchstton *d*, wogegen AR hier nur den Ton *c* verwendet. Hinsichtlich der Höchsttöne ist AR also wieder etwas freibiger, z. B. schon zu Anfang.

Reduziert man den Blick nur auf dieses Merkmal, könnte man natürlich vermuten, daß AR bei seiner — angeblichen — Rezeption von Greg hier zu Anfang hinsichtlich eines ornamentalen „Überschießens“ (was Hochtöne anbelangt) „zersungen“ haben könnte. Bei *et vocabitur* müßte AR dann allerdings in die Grundstruktur eingegriffen haben. Unter Voraussetzung der hier betrachteten Vorstellung einer direkten Abstammung AR aus Greg müßte sich AR aber ein Ausmaß an redaktionellen Eingriffen bei der — angeblichen — Rezeption von Greg erlaubt haben, daß schon grundsätzlich an dem Sinn einer solchen Rezeption oder gar eines entsprechenden Zersingens und oder *Nivelierens* zweifeln lassen muß.

„Umgekehrt“ gesehen, erweisen sich die musikalischen „Reim“e in Greg offensichtlich als unübersehbar (für die Entstehungszeit natürlich sinnvollerweise als *unüberhörbar*), warum sollte AR diese nicht übernehmen — und da fällt doch etwas auf, auch AR kennt

hier eine gleichlautende Floskel, einmal auf *super nos*, zum anderen auf *Dominus*, also die gleiche Floskel, nur nicht jeweils auf der syntaktisch funktional gleichen Silbe — auch wieder nur ein Hinweis auf eine für AR nicht untypische Sorglosigkeit von AR beim — angeblichen „Rezipieren“, die an der musikalischen Denkfähigkeit der Komponisten von AR zweifeln läßt, oder vielleicht einfach eine seltsame Art von „Zersingen“ sein müßte, was nur gerade an „symmetrisch“ korrespondierenden Stellen, also bei „Reim“en doch nicht ganz so leicht verständlich ist, wie dies die hier angesprochene Hypothese in ihrer konzeptuellen methodisch so angenehmen Simplität nahelegt<sup>475</sup>. Auch wenn derartige Unterschiede als Kleinigkeiten erscheinen könnten, sie sind nicht unwichtig, gerade wenn sonst so deutlich parallele Melodien vorliegen. Der große Überblick, der die Niederungen des Konkreten unter sich läßt, ist nicht immer die beste methodische Weise, wohl aber die effektivste — und darauf kommt es an?

Bei der Melodie dieser Antiphon fällt im ersten Satz die weitgehende Identität der Melodiegrundgestalt auf, die durch Identitäten auch auf sozusagen motivischer Ebene die Parallelität der beiden Melodien bezeugt. Wie üblich, „verzichtet“ hier AR auf einen initial nicht ganz unwichtigen Anfang mit der Tonika, sondern beginnt sofort mit der *tuba*; angesichts der doch nicht ganz trivialen Neumenschreibung in Greg, mit *salicus* anstelle des auch möglichen *scandicus* kann man natürlich die Frage stellen, ob Anfänge ohne Initium nicht einem älteren Stil eigen sein könnten, wofür einige der sicher älteren Formen sprechen — man muß nur einmal ein wenig nach Beispielen suchen, auch in den Repräsentanten in Greg. Es ist also nicht auszuschließen, ja angesichts der Häufigkeit des Auftretens dieses Unterschieds, daß genau hier schon ein Eingriff von Greg vorliegt, eine Anpassung an die normale Anfangswendung der betreffenden Tonart. Für den Verzicht von AR auf einen solchen Anfang bei einer — angeblichen — Übernahme der Melodien von Greg nach AR läßt sich höchstens der Grund einer Anpassung an ältere Stileigentümlichkeiten finden, was aber soll bei notwendig als so dominant anzunehmenden eigenen Stileigentümlichkeiten denn dann noch eine Rezeption von oder Entwicklung durch Zersingen aus Greg bedeuten können?

Charakteristisch ist auch die Dynamik des Aufstiegs in Greg, zunächst bis *G*, dann mit

<sup>475</sup>Natürlich wäre so etwas möglich; wenn man hier an das aufregende Vorbild der Abderiten des Nordens, der Stadt Schilda denkt: Da hatten doch die noch klug gebliebenen Frauen auf die Aufforderung des Kaisers, zu seinem Besuch durch Reime aus dem Mund der Magistraten empfangen zu werden, das Ersinnen von zahlreichen gereimten Zweizeilern zur Folge, z. B.: *Ich hab ein Weib, das heißt Kathrein// und das trinkt gerne kühlen Wein*; woraus der Ehemann beim Vortrag vor dem Kaiser durch „Zerdichten“ macht: *Ich hab ein Weib, das heißt Kathrein// und das trinkt gerne kühlen Most*. Also, so etwas gibt es schon — nur soll man die Römischen Sänger wirklich als musikalische Repräsentanten Schildaischen Denkens ansehen? Angesichts der Entstellung, die Gregorianische Melodien bei der Annahme einer — angeblichen — Rezeption von Greg in AR erlitten haben müßten, könnte man schon diese Meinung gewinnen; ist es da nicht etwas einfacher, eine gemeinsame, in beiden Fällen in verschiedenem Grad entwickelte und umgearbeitete Fassung vorauszusetzen?

Liqueszenz, augmentativ?, nach *a*, um dann in einem „Dreiklangssprung“ zum Hochtton *c* zu gelangen. Aber auch AR komponiert hier ästhetisch sinnvoll, wenn zunächst nur *h* erreicht wird, dann durch „Ausholen“ von unten der Höchstton *d*, der, wie *c* in Greg, gleichzeitig auch nur wieder kontrastierender Ausgang eines Abstiegs ist. Nur, für einen Verzicht auf *d* in Greg kann man Gründe anführen, einmal den initialen Anfang, zum andern aber die Gesamtdisposition des Tonraums.

Danach wird man sicher bis *hodie* eine weitgehende Identität der Melodie bis auf sozusagen die unterste Gestaltebene, den so beliebten „Vordergrund“, konstatieren können, ein Hinweis darauf, daß die Urform auch so ausgesehen haben dürfte. Anders wird die Sache genau dann, wenn Greg den „Reim“ bildet — und das bei gleichem Schlußton! AR gestaltet nach einer typischen Weise zunächst eine hier ziemlich ausgedehnte Trillerfigur (die Liqueszenz wird man als diminutiv ansehen dürfen), der dann eine skalische, gestaltmäßig etwas auffälligere Schlußfigur folgt.

Greg dagegen bildet eine typische Kadenz, bei der nur der *pes subbipunctatus* und eben die Gesamtheit eine charakteristische Bildung darstellt. Daß sie dies wirklich ist, wird aus ihrer Wiederholung deutlich. Und da fällt doch auf, daß Greg im „Reim“, nämlich auf *Domine* genau die Wendung von AR aufweist — vom *b* muß man hier absehen: Wer etwas genauer schaut, wird einige Parallelfälle finden können, also Fälle, in denen Greg *b* AR *c* entspricht. Sonst aber erscheint die Melodie beider Fassungen so identisch, daß man hier von einer gleichen Melodie sprechen muß, also von *quia* bis *nobis*, so daß der Unterschied gerade bei den „Reim“en doch auffällt.

Nun findet man die Neume eines *pes subtripunctatus* (wenn ein solches Wort zum Aufrufen des Zeichens und seines Bezeichneten erlaubt ist) im Verlauf von Introitus in AR nicht gerade so selten, daß man hierin nicht eine Art Floskel für kleinere Melismen, funktional nicht festgelegt sehen könnte. Für AR ist das Auftreten einer solchen Neume an syntaktisch funktional verschiedenen Stellen also nicht auffallend. Wäre es also nicht doch vielleicht angemessen, die — angeblichen — Rezeptoren von Greg in Rom bzw. in AR nicht als musikalische Entsprechung zu den Bürgern von Schilda zu sehen, sondern die Formung des „Reim“s Greg als kompositorische Leistung gegenüber einer Überlieferung zuzuschreiben, die AR hinsichtlich der „Reim“bildung bzw. ihres Fehlens näher steht als Greg? Und vielleicht kann man sogar den Weg eines solchen Einfalls sehen: Warum soll nicht ein Fränkischer *magister cantus* die Parallelität der beiden Neumen, d. h. natürlich ihres musikalisch Bezeichneten in AR bemerkt haben und daraus auf die Idee einer „Reim“bildung gekommen sein? Es bedurfte dazu natürlich einer gewissen Verrückung der betreffenden Neume und der entsprechenden Gestaltung des Schlusses, also eines echten kompositorischen Eingriffs, nicht eines zufälligen „Zersingens“ oder Mißverstehens.

Daß solche Eingriffe von vornherein auszuschließen sein sollte, müßte dann eben erst statistisch abgesichert bewiesen werden — natürlich kommt dem betreffenden *magister* der Umstand entgegen, daß sich *super nos* akzentisch identisch mit *Dominus* sehen läßt (ein Reim liegt aber klar nicht vor). Das wäre — auch wieder ein Problem des — angeb-

lichen — enklitischen Bewertens von einsilbigen Formen der Personalpronomina, einen eigenen Ton allerdings erhält *nos* natürlich auch hier. Und auch der dritte, dann nur noch „halbe“ musikalische „Reim“ auf *et vocabitur* erscheint dann als kompositorisch nicht unverständliche Entscheidung: Die Lage wird bewußt tief gehalten und die „halbe“ Zäsur wird deutlicher. Warum sollte es nicht so geschehen sein? Vielleicht kann man aus solchen Relationen einen Hinweis auf die Entstehung von Greg eigentümlichen „Symmetrieen“ erhalten?

Was soll dies aber wieder mit der betrachteten „Reim“parallele zwischen den zwei Gradualia, *Ecce* und *Timete* zu tun haben? Wird man vom Verf. nicht immer weiter in neue Konstellationen geführt, deren Zusammenhang man mit der vorauszusetzenden musikwissenschaftlichen Bildung gar nicht verstehen kann? Nein, so schlimm ist das doch nicht: Es ging um die Frage, warum denn bei Fehlen jeder textlichen Veranlassung in Greg, nicht aber in AR, eine so deutliche, weitreichende motivische, „Reim“-mäßige Parallelität zwischen den Melodien der beiden Gradualia entstanden sein kann. Zunächst konnte man die Formel, nach Apel,  $D_{12}$  im Vers des Grad. *Ecce* als Umformung der schematischen Entsprechung in AR ansehen, als bemerkenswerte Bereicherung, deren Auslassen bei — angeblicher — Rezeption von bzw. Entwicklung aus Greg in AR nicht zu erklären wäre, will man nicht Ignoranz oder Dominanz eigener Stilvorstellungen einfach voraussetzen, ohne natürlich zu fragen, woher denn bei einer solchen Übernahme diese dominanten Stilvorstellungen herrühren sollten.

Das Merkwürdige an der geschilderten Situation der genannten Gradualia ist der Umstand, daß ein weiteres Graduale, *Timete* diese Veränderung übernimmt, ohne daß AR hierfür einen Hinweis zu geben scheint. Allerdings, man konnte zwar keine übergeordnete oder auch motivische Verwandtschaft der betreffenden Passagen in AR erkennen, immerhin aber doch das Auftreten, wenn auch in anderer Form und an hinsichtlich der Gliederung anderer Stelle, eines gleichen Terzsprungmotivs bemerken.

Wie, wenn der Fränkische Redaktor/Adaptor/Komponist hier diese minimale Parallele als Anregung benutzt hätte, einfach die Bildung von *Ecce* nach *Timete* zu übernehmen? Warum sollte so ein Verhalten von vornherein ausgeschlossen sein, zumal wenn man noch etwas genauer hinschaut und dann bemerkt, daß auch der anschließende Abschnitt angeglichen erscheint — in Greg, aber wieder nicht in AR. Greg notiert, wie oben zu sehen, 2.11.3.3 auf Seite 975, auf *autem* ein großes Melisma, AR hat statt dessen nur sehr wenige Töne, die einfach als sekundär *nivellierende* Reduktion zu beschreiben nicht sinnvoll wäre, weil Sinn und syntaktische Funktion in Greg eindeutig sind; die Arbeitshypothese, daß beide Fassungen selbständig ornamentierend *iubili* hinzugefügt haben können, unabhängig von einander, ist vernünftig.

Hinzu kommt aber, daß der Anfang in der Anlage ziemlich deutlich auf das Terzsprungmotiv im davor melodisch identischen Grad. *Ecce* verweist; rein syntaktisch erscheint das Melisma in *Ecce*, nämlich auf *in capite* recht vernünftig, auf *autem Dominum* aber nicht, denn es besteht kein syntaktisch semantischer Grund, gerade *autem* so abzusetzen. In der Gesamtanlage gleicht es auch etwas dem vorausgehenden Schlußmelisma. Andererseits

ist angesichts der Kürze des Textes und der Aufwendigkeit des die gleichen Zäsurmelodien verwendenden *Ecce* eine solche rein melismatische Ausweitung ästhetisch als nicht überflüssig zu bewerten. Warum sollte man dann aber Greg als die Urfassung ansehen, der AR hier durch einfaches Weglassen eines Melismas seinen eigenen Stil entgegenstellte? Es ist nicht einzusehen, warum ein — angeblich — Greg rezipierendes AR hier nicht wenigstens eine seiner typischen Wendungen eingebracht haben sollte, wenn man schon von seinem Stilgefühl gezwungen auf die angesprochenen „Symmetrien“ in Greg so dezidiert verzichtet (angeblich). Auch erscheint die Annahme natürlicher, daß Greg hier ein Melisma hinzukomponiert hat, in Anlehnung an *Ecce*, aber doch nicht in so wörtlicher Übernahme wie in den zitierten Stellen, der Text war auch von anderer Art. Es gibt also auch hier keinen Grund, nicht eine gemeinsame, insgesamt, d. h. stilistisch AR näher stehende Urform vorauszusetzen und den fränkischen *cantores* von vornherein aber auch jede Fähigkeit zur musikalischen Eigenständigkeit und eigenem Urteil abzuspochen.

Wenn man schon nicht Rom als musikalisches Schilda ansehen will, darf man doch fragen, warum die Fränkischen *cantores*, die eine eigene schöne Musik besaßen — und Walahfried bestätigt gerade das — bei einer Rezeption sofort nur sklavische Rezeptoren gewesen sein sollten, gerade die, auf deren Leistung dann die Besonderheiten abendländischer Musik basieren sollten, Tonalität, Rationalität, Notenschrift und auf Musik bezogene Musiktheorie — Rom, es darf hier wiederholt werden, jedenfalls hat keine Notenschrift entwickelt, keine Tonare geschrieben, und eine ästhetisch gesehen gegenüber Greg doch recht einfältige Melodik überliefert.

Aber das könnte nur für die zitierten Stellen, einschließlich der Folge eine Hypothese für eine Erklärung der Unterschiede zwischen beiden Fassungen geben. Warum sollte nicht der Komponist von *Timete* in Greg nach seinem Zitat aus *Ecce* im Inneren des Verses dann auch den interessanten Schluß übernommen, zitiert haben? Denn, schließlich hat nur er die Idee, diesen Schluß sozusagen progressiv als „Reim“ auch auf den Schluß des Chorstücks zu verwenden, wodurch natürlich ein musikalischer „Reim“ auch sequentiell entsteht, also zwischen Chorstückende und Versende. Gerade dieses individuelle Spiel weist doch darauf hin, daß der Komponist an dieser Schlußbildung besonderes kompositorisches Interesse fand. Betrachtet man also die Relation dieser beiden Gradualia, so kann man nur eine Dissoziation durch AR feststellen, das aber auch nichts von diesen Übereinstimmungen bzw. „Reimen“ übernimmt, und das trotz ihrer gestaltmäßigen Markantheit, Natürlich verrät dies *Willkür*, wann ist individuelle Komposition — im Rahmen natürlich der Stil- und Kompositionsregeln der Zeit — nicht *willkürlich*? Wann ist nicht jede Kunst in gewissem Ausmaß, das hier nicht etwa überschritten wird, *willkürlich*? Und daß die Musik des Chorals musikalische Kunst ist, an die man sich als solche verlieren kann, bestätigt Augustin — einfach „dem“ mittelalterlichen Menschen die Fähigkeit abzuspochen, auch im Raum der liturgischen Musik ästhetischer *Willkür* folgen zu können, ist nicht der methodisch sinnvolle Ansatz. Schönheit auch in liturgischer Musik, die nach Augustin so verführend sein kann, daß sie die Aufmerksamkeit nur noch auf sich selbst zu zwingen imstande ist, ist dieser grundsätzlichen *Willkür* unterworfen.

Der Schluß des Grad. *Ecce, quam bonum* ist in Greg so verschieden von dem von AR, daß ein Vergleich ziemlich sinnlos erscheinen könnte — wie sollte man das mit einem der Modelle direkter Abhängigkeit einer von der anderen Fassung erklären, wenn man beachtet, daß beide Bildungen stilistisch nicht etwa außergewöhnlich sind, also irgendwo eine ganz bewußte Veränderung stattgefunden haben muß, zu glauben, nachweisen zu können, wo diese Veränderung geschehen sein müßte, dürfte an Wahrsagerei grenzen. Ganz ohne Verwandtschaft ist dennoch wenigstens der Anfang der hier zum Schluß notierten Passage nicht (direkt anschließend an die oben zitierten Anfangsteile des Versus, s. o., 2.11.3.3 auf Seite 971):

The image displays three musical score examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) styles. Each example consists of two staves: AR (top) and Greg (bottom). The first example shows the phrase "in bar- bam" with AR having a high, active melody and Greg having a lower, more stepwise melody. The second example shows "bar- bam Aa- ron." with AR maintaining high notes and Greg dropping to a lower register. The third example shows a continuation of the Greg style with a descending melisma.

Der erste Bart, *in barbam*, ist ersichtlich zu Anfang parallel. Und das läßt die Frage stellen, ob die danach zu beobachtende Veränderung eventuell ästhetisch erklärbar erscheint. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß AR weiterhin die hohen Töne, *h - c*, am Schluß dieses und noch in den folgenden Abschnitten verwendet. Erst die Schlußformel steigt zur Tonika herab. Greg dagegen führt schon auf *in barbam* zur Tonika. Übereinstimmend waren die Höhepunkte im vorangehenden Abschnitt *quod descendit* in beiden Fassungen. Greg läßt diese tonräumlichen Höhepunkte durch die tonräumliche Disposition der folgenden Abschnitte — wie bemerkt: Nicht nur im Schlußmelisma — besonders deutlich werden; der relativ schnelle Abstieg bereits auf dem ersten *Bart* führt

zur Tonika, nachdem der *pes subbipunctatus* zu Anfang wohl eine weitere Übereinstimmung beider Fassungen an dieser Stelle als nur die Lage markiert. AR dagegen bleibt auf dem Rezitationston „stehen“, zunächst mit einem recht einfachen Melisma auf *in barbam*.

Auch der zweite *Bart* ist in beiden Fassungen durch die Tonlage charakterisiert, AR beharrt auf der *tuba*, die mit nicht gerade sehr einfallsreichen *neumae* umspielt wird. Greg rezitiert eine Terz tiefer, um erst den Namen *Aaron* tonräumlich etwas hervorzuheben — das wird hier nicht semantisch deklamatorisch verstanden —, beachtet also den Wortakzent, was AR nicht tut, weil letztlich nur die Trillerfigur vom Anfang von *barbam* wiederholt wird, aber nicht „motivisch“, sondern als Floskel — was da der Unterschied sein soll? Die Verschiedenheit der beiden „Trillerfiguren“ und der folgenden *neumae* läßt eine bewußte „motivische“ Absicht nicht erkennen.

Beide Versionen weisen in diesem Abschnitt also eine rezitativische Grundstruktur auf, dabei erscheint wie fast immer die Gestalt von Greg als ästhetisch sinnvoller, einmal durch melismatische „Reduziertheit“ — in Hinblick auf den folgenden und den vorausgehenden Abschnitt —, zum anderen durch die Lage, ebenfalls in Relation zum Kontext, aber auch hinsichtlich der konkreten Gestaltung, die als ausgeziertes Rezitativ den Akzent des Eigennamens als Mittel zur melodischen Merkmalsanreicherung nutzt. Betrachtet man also den vorausgehenden Abschnitt und den besprochenen, so läßt sich für Greg geradezu jede *neuma* als sinnvolle Gestaltung beschreiben, auch hinsichtlich der Korrespondenz der Teile, wogegen AR wieder mit trivialen Ornamenten, und tonräumlich wesentlich weniger interessant geformt ist.

Denn, auch die individuelle Komposition von *in barbam*, die zweiteilige Gestaltung des geplanten Abstiegs in Greg, unterscheidet sich von dem „rollierenden“ Schematismus von AR vor allem auf *in barbam*, aber auch die sozusagen ornamental ziellose Beschließung des Melismas auf *in barbam* durch einen „Triller“-*porrectus* erweist sich als wenig charakteristisch, aber auch nicht als irgendeine „Nivellierung“ von Greg, denn da müßte wenigstens etwas mehr vom Grundgerüst der Melodie in Greg erhalten sein — will man denn eine Abhängigkeit der Fassung AR von Greg zu behaupten sich vorab gezwungen haben.

Klar ist, daß eine Gegenüberstellung der von AR als Schluß verwendeten Formel mit der individuellen Schlußbildung von Greg nicht möglich ist (weshalb auch die im Beispiel getroffene Zeilentrennung aussagelos sein muß). Daß Greg hier eine wesentlich interessantere Gestalt des *Jubilus* besitzt als AR, braucht kaum noch betont zu werden, allein schon die Ausdehnung ist bemerkenswert. Und daß die Gesamtanlage, Höchstton im Abschnitt *quod descendit*, Abstieg zur Tonika schon auf dem ersten *Bart*, ein tonräumlich wie gestaltmäßig „reduzierter“ Abschnitt mit Schluß auf *F* und schließlich das weit nach unten führende Schlußmelisma, in Greg ästhetisch sinnvollen Umgang mit der Lage als Effektfaktor einer Melodie bezeugt, muß nicht weiter erklärt werden.

Wenn also AR bis auf den Anfang des ersten *Bartes* davon abweicht, müßte, um eine — angebliche — Redaktion von Greg durch bzw. in AR zu erklären, (im überhaupt möglichen Rahmen) gezeigt werden, daß eine Ersetzung des bemerkenswerten Schlußmelismas von

Greg in AR durch die einfache Formel von AR die entsprechenden Veränderungen in AR gegenüber Greg hervorgebracht haben müßte. Wer dies wollte, müßte zunächst erklären, warum AR dann den zweiten *Bart* nicht in der doch effektvollen Lage wie Greg vertont; denn *Aaron* liegt in beiden Fassungen auf der gleichen Tonhöhe.

Und auch der Schluß von *in barbam* in AR hätte nicht den geringsten Grund oder Anlaß, nicht in der Lage von Greg zu liegen. Ein bischen tonräumliche Abwechslung wäre AR ästhetisch zugute gekommen, ohne die Anwendung des Schlußmelismas als — angebliche — *vereinheitlichende* Ersetzung in irgendeiner Weise zu behindern. Man steht unter der Annahme einer Rezeption o. ä. von Greg in AR auch hier vor dem unerklärlichen Problem, daß AR gegebene klare und ästhetisch überzeugende Bildung einfach nicht übernimmt, sondern, so anders komponiert, daß man von einem eigenen, bis in die Gestaltung von Melismen, z. B. in den schematischen „rollierenden“ Bildungen, wirkenden eigenen Stilprinzipien sprechen muß; warum aber soll dann eine Rezeption von Greg in AR stattgefunden haben — auch hier erscheint die Deutung von AR als Repräsentant einer in wesentlichen Formfaktoren älteren, primitiveren Urfassung sinnvoller, die auch Greg vorgelegen hat. Daß die Komponisten von Greg, die Fränkischen *cantores* musikalisch zu dumm zu einer weitgehenden Redaktion, die Römischen aber dazu in einer Weise fähig gewesen sein sollten, die man nur als Entstellung bewerten kann, erscheint als Deutungsgrundlage doch etwas zu seltsam.

Man wird also aus der näheren Betrachtung der Melodien folgern müssen, daß das adäquate Modell für die Erklärung der musikhistorischen Relation von Greg und AR nicht das der Alternative einer genetischen Vorgabe einer der Fassungen für die jeweils andere, sondern die jeweils eigene Weiterführung einer Urfassung sein dürfte. Und dabei kann man dann doch wieder die vielleicht ketzerische Frage stellen, ob vielleicht vor allem die Fränkischen Rezeptoren dem Choral eine besonders markante, merkmalsreiche Form gegeben haben könnten, daß also die Individualisierung gerade ein Zeugnis und eine Folge einer bestimmten Einstellung, der nämlich der Festlegung eines „Originals“ gewesen sein könnte, eine Einstellung, die sich auch in dem Bemühen um Festlegung durch die antike Musiktheorie, durch die Klassifikation nach Tonarten als geradezu „dogmatische“ Voraussetzung allen Denkens über Musik und in der Entwicklung einer Notenschrift geradezu ostentativ äußert. Davon jedenfalls ist in Rom keine Spur zu finden — die späte Aufzeichnung, die für Pfisterer im Falle von AR natürlich ein Zeichen für spätere Entstehung, im Falle von Benevent (und Greg) aber ein Zeichen für besonders frühe Entstehung ist, bedeutet nichts anderes als ein Erreichen des technischen Standards, der in dem Raum von Greg längst *state of the art* war. Vielleicht sollte man solche grundlegenden Unterschiede doch nicht ganz als überflüssig ansehen.

Insofern läßt sich bei nur etwas näherer Betrachtung der Melodien von Gradualia des 1. Tons nicht erkennen, daß die Vorentscheidung Pfisteres, die Fassung AR stamme direkt von Greg ab, auch nur den Ansatz einer höheren Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann als die „umgekehrte“ These, wogegen der Annahme einer Urfassung, die beiden Fassungen zu Grunde liegt, und von beiden in verschiedenem Grade umgeformt worden ist, schwer

widerlegbar erscheint.

#### 2.11.4 Mehr oder weniger Bemerkenswertes zur Relation von Gradualmelodien anderer Tonarten in Greg und AR

Zu den Gradualmelodien der dritten und vierten Tonart erfährt man von Pfisterer die wichtige Feststellung, daß für die *E-Gradualien* ... Ähnliches wie für die mit der *finalis D* gälte; das trifft sicher zu. Bemerkenswert ist allerdings, daß die nach Pfisterer von Rom nach Frankreich übernommene, dort zu einer Art Dogma gewordene Differenzierung der Tonarten in authentische und plagale in AR gar nicht die Bedeutung für die Melodieklassifizierung erkennen läßt, die sie in Greg eindeutig hat — soll man auch das als *Vereinheitlichung* oder *Nivellierung* ansehen, was angesichts der Bewertung dieser Klassifikation in der Theorie des Chorals, also auch und vor allem in der Zeit der Nutzung der für AR übernommenen Notenschrift bei den Theoretikern der Zeit, auch in Italien doch sehr merkwürdig unbegründbares Vorurteil erscheinen muß: Die Bestimmung der Tonarten bzw. die entsprechende Klassifikation individueller Melodien ist für die fränkische, dann allgemeine Musiktheorie zentral, für die Überlieferung von AR aber nicht. Sollte man hier nicht vielleicht doch durch die Annahme der Weitergabe älterer Tradition durch AR mehr Erfolg für die Deutung der Relation beider Fassungen zueinander erhalten können?

Wie dem auch sei, die Argumentation Pfisterers zur Annahme einer *Entwicklung vom römischen zum fränkischen Stand nur unter Annahme großer Willkür zu erklären* ist bei dieser Tonart also gleich wie bei der ersten (und zweiten). Diese unerklärliche *Willkür* beruht darauf, daß AR fast nur mit einer einzigen Schlußformel komponiert, Greg mit der Fülle, die man aus Apels Buch auf S. 353 f. ablesen kann, also mit einer Fülle verschiedener, teilweise auch individueller Wendungen — auch wenn man wie Pfisterer nur die Schlußmelismen betrachtet.

Daß man bei einer Individualisierung oder Differenzierung durch kompositorische Neuschöpfung von Melodien eine Systematik erwarten sollte, also etwas, was nicht *willkürlich* ist, erscheint als pikante methodische a priori Annahme: Wenn sich denn schließlich ein Komponist entscheidet, eine zum Überdruß geläufige Wendung zu ersetzen, diese Ersetzung vielleicht auf andere Melodien zu übertragen, wird man wohl notwendig kompositorische Willkür erwarten müssen. Man soll also annehmen, daß *Willkür*, also Vielfalt von Melodien, ursprünglich sein soll, vielleicht eine musikgeschichtliche Entsprechung zum *Chaos* oder zum *Tohu wa Bohu* zu Anfang der *Genesis*? Spätere Entwicklungen müssen dann notwendig als ordnend, vereinheitlichend und verarmend vorinterpretiert werden. Fragt man sich nach der Rechtfertigung eines solchen choralischen Welt- oder Geschichtsbildes, so bleibt offenbar nur noch der Verweis auf offensichtlich unüberwindliche Gedächtnisschwierigkeiten, vielleicht Zeichen einer senil gewordenen Praxis, die sich nur noch durch die restlose Verödung einer bunten Melodielandschaft helfen konnte (wozu noch die Gestalt der von AR verwandten Formeln gegenüber den Bildungen von Greg kommt)?

Andererseits ist nicht erkennbar, warum die Fränkischen *cantores* gerade beim Zusammentreffen ihrer eigenen Melodietradition mit der zu rezipierenden Römischen nicht geradezu animiert gewesen sein dürfen, zu redigieren und neu zu komponieren. In Benevent ist dies etwas anderes, da wird der Choral schriftlich rezipiert, da bestand sozusagen schon auf materieller Ebene keine Möglichkeit einer kompositorischen Vermischung von Stilprinzipien des eigenen mit dem neu rezipierten Gregorianischen Choral — ach so, das darf nicht so gewesen sein, denn dann würde das Modell nicht zutreffen; warten wir also auf neue Zeugnisse für Choralzeugnisse in Beneventanischer Notation des 9. oder „besser“ schon des 8. Jh.

Aber auch, wenn man — was hier nicht getan werden kann — Pfisterers Argumentation folgen will, so bleibt das bereits mehrfach angesprochene Dilemma: Auch wenn eine solche Reduktion der gesamten Melodik auf eine einzige typische Schlußwendung stattgefunden haben sollte, wer weiß denn, was die Vorlage war, und wie alt das zur — angeblichen — Vereinheitlichung genutzte Melisma ist; daß eine solche — angebliche — Vereinheitlichung durch radikale Reduktion einer ursprünglichen Fülle nur durch ein neu komponiertes Melisma bzw. eine neu komponierte Wendung erfolgt sein kann, und daß diese radikale Vereinheitlichung nur in Reaktion auf Greg, nicht aber etwa auf eine eigene Vorgabe, eine eigene Römische Tradition habe entstanden sein können, ist doch ersichtlich eine weitere Annahme, die von der ersten völlig getrennt ist. Eine Verbindung der beiden Annahmen ist methodisch und logisch also nicht möglich, weshalb auch Pfisterers Schluß nicht nachvollziehbar ist: Wenn AR wirklich vereinheitlicht haben sollte, und das auch noch so systematisch — eben wohl durch Schwierigkeiten mit dem Gedächtnis —, dann kann die verwendete Formel sehr alt gewesen sein, das muß man geradezu annehmen, denn eine solche alte Formel, die war den notwendig an Gedächtnisschwund leidenden greisen Römischen *cantores* sicher noch am ehesten geläufig, wie das denn so ist, daß Kindheits-erinnerungen besser „erhalten“ sein können als die Erinnerung an gerade Geschehenes — nur, sollte es in Rom wirklich nur noch ältere singende Herrschaften gegeben haben, keine Kinder, die des Lernens ebenso fähig waren wie die von Guido erzogenen jungen Sänger? Plausibel erscheint die angesprochene Deutung also auch nicht..

Man kann natürlich auch auf eine so einfache alternative Deutung der möglichen Relation beider Fassungen verzichten und nach etwas komplexeren Antworten suchen. Was man aber ganz leicht durchführen kann, ist der Vergleich der Melodien, und zwar in ihrer jeweiligen Gesamtgestalt, nicht nur in Zusammenstellung der Schlußmelismen invariant gegenüber der Gestalteinheit der jeweils vollständigen Melodien.

Das methodisch drollige Unterfangen, so komplexe Erscheinungen wie die Relation der beiden Fassungen durch Reduktion des betrachteten Objekts auf die Art, nicht die Gestalt, und Anzahl von Schlußwendungen zu basieren, veranlaßt, zunächst einmal eine solche Schlußwendung zu betrachten — weil diese Schlußbildungen in AR wie in Greg gegenüber dem Unterschied von Vers und Chorstück invariant sind, d. h. in beiden Fassungen hier der entsprechende musikalische „Reim“ besteht, kann man in den darin übereinstimmenden Melodien sicher einen Hinweis auf die Urform sehen, muß sich allerdings

fragen, warum hier denn das von Pfisterer als Argument für späte Entstehung von AR angeführte Prinzip der klaren Differenzierung von Vers und Chorstück hinsichtlich der gebrauchten Formeln, nicht nur für einmal, auch in AR keine Anwendung findet, die Unterschiedlichkeit nach Tonarten erscheint nicht ungeeignet, die Skepsis gegenüber einem solchen a priori Prinzip zu bestärken. Hierzu kann man die Schlußbildung im Grad. *Eripe* heranziehen, das mit — Apel —  $E_1$  eine sehr ausgedehnte Wendung aufweist, deren Entsprechung in AR übrigens zum Versschluß wiederholt wird, wogegen Greg hier auf diese Wiederholung verzichtet — ein klarer Hinweis auf eine spätere, klar zwischen Vers und Chorstück differenzierende Entstehung von Greg (notiert wird hier wieder nach St. Gallen)? Man kann kaum einmal musikalische „Reime“ zwischen Vers und Refrain als Zeichen früher, noch unordentlicher, zum anderen aber als Zeichen späterer Entstehung heranziehen:

The image shows two musical staves comparing AR and Greg for the phrase "vo-lun- ta- tem Tu- am.". The top staff is labeled "AR" and the bottom staff is labeled "Greg". The lyrics are written below the staves: "vo-lun- ta- tem Tu- am." The AR staff shows a melodic line with a prominent strophicus on the accented syllable "ta-". The Greg staff shows a similar melodic line but with a different treatment of the strophicus, which is less pronounced and more integrated into the overall melodic flow.

Wieder ist klar, daß die beiden zitierten Melodiestücke ein gemeinsames Melodiegerüst haben, sogar einige „motivische“ Merkmale sind gemeinsam wie die, allerdings sehr unterschiedlich betonten *strophicus*-Stellen (daß *strophici* in Greg nicht selten durch *porrectus* in AR entsprechen, ist bekannt; andererseits kennt AR auch die *strophici*, allerdings wesentlich seltener als Greg — daß das eine sekundäre „Abschleifung“ einer nicht mehr ganz verständlichen Ausführungsart sein könnte, wird durch die späte Notierung von AR als irrelevant für die Relation beider Fassungen erkennbar). Auf diesem gemeinsamen Gerüst werden jedoch die Unterschiede im Einzelnen natürlich besonders deutlich: AR bringt den ersten *strophicus* nebst Kadenz auf der betonten Silbe, wogegen Greg den Akzent nur durch den Aufstieg beachtet, den *strophicus* aber in einer auffälligen Weise ausdehnt und nebst dem Abstieg zu einem eigenen Melodieteil macht (beide Fassungen machen hier einen Einschnitt, Greg macht ihn allerdings sehr viel deutlicher, schon durch Wiederaufnahme einer initialen Aufstiegsbewegung, in Relation zum Anfang des Abschnitts, tonräumlich nach unten reduziert).

Um dies einzusehen, muß man beachten, daß die beiden Anfangstöne auf *voluntatem* in Greg nicht etwa wie in AR als zusammengehörig anzusehen sind, sondern daß der Schluß mit der *virga* auf *a* gebildet wird, der anschließende Ton, *G* aber als *strophicus* notiert bereits zur folgenden Episode, eben dem ausgedehnten *strophicus* gehört. Dies wird auch deutlich, wenn man den *iubilus* beachtet, der — hier Anfang der 2. Zeile — den *strophicus* nebst Anfangston identisch wiederholt (ebenfalls als Teil des Schluß*iubilus*!

Dies stellt keine irrelevante Verschiedenheit dar: Greg interpretiert oder komponiert die *strophicus* sozusagen zum Ereignis eines ganzen Melodieteils, der in seiner gemeinten gestaltmäßigen Selbständigkeit auch Träger eines ausgedehnten Komplexes ist, eben durch die Wiederholung ergibt sich in Greg eine Gestalt des ganzen letzten Abschnitts, den man so in Buchstaben symbolisieren kann: *I, α, β, α', β'*. AR läßt von einer auch nur vergleichbaren Bildung nichts erkennen. Zusammen mit der Ausdehnung des Effekts *oriscus* ist es also kaum als unwahrscheinlich zu bewerten, daß Greg, also die Fränkischen Komponisten/Rezeptoren/Adaptoren hier den Unterschied gegenüber AR als bewußte Neuformung angesetzt haben: Kleinstruktur und Gesamtform hängen direkt zusammen, ein weiterer Beleg dafür, daß Greg in weitaus größeren Zusammenhängen formt als AR, und daß die Möglichkeit zur Entwicklung einer so weitreichenden bzw. tiefgehenden Veränderung gerade bei Erlernen eines neuen Melodierepertoires nebst zwangsläufigem Vergleich mit dem eigenen naheliegt, dürfte auch nicht als so ausgeschlossen angesehen werden, es sei denn man sieht in den Fränkischen *magistri cantilenae* gerade aus dem Germanischen Urwald gesprungene Barbaren, die zu eigenem musikalischen Denken einfach nicht fähig, sondern nur zum stupiden Auswendiglernen in der Lage waren, angesichts der Bildung dieser angeblichen „*μουσικοί βαρβαροί*“ im Frankenreich eine merkwürdige Vorstellung.

Nützlicher als solche quellenmäßig nicht belegbare Vor-Urteile erscheint aber die Frage, wie man sich AR aus Greg entstanden vorstellen könnte — für den „umgekehrten“ Weg gibt es ersichtlich Gründe. Warum also sieht sich der Greg — angeblich — rezipierende oder Greg zersingend weiterentwickelnde Römische Sänger veranlaßt, die klare Gliederung durch Vorziehen des *strophicus* so zu verderben, warum sieht er sich gezwungen, den *strophicus* so zur Nebensache werden zu lassen, ja die Parallele der Wiederholung deutlich so zu verändern, daß ohne die „Unterlage“ von Greg niemand an eine Wiederholung denken könnte.

Daß er zu Anfang vor bzw. zum Aufstieg noch etwas weiter nach bzw. von unten ausholt, wäre verständlich, könnte sogar als Bereicherung des Erlebens des Aufstiegs verstanden werden, wogegen die Vermeidung dieses Tieftons durch Greg tonal gedeutet werden könnte — bei einem authentischen Schluß höchstens bis zum Subton der Tonika absteigen. Verständlich wäre auch, daß er den nicht motivisch gestalteten Schluß von Greg motivisch durch Wiederholung einer nicht gerade sehr charakteristischen Neume interessanter gestalten will, *GahGaGF GahGaGF ...*; immerhin, der Terzsprung läßt keine reine Trillerfigur entstehen. Und man kann auch fragen, warum Greg, wenn es denn wirklich AR direkt rezipiert haben sollte, gerade diese Bildung nicht übernimmt, ja auch die vielleicht naheliegende Umwandlung der Wendung auf *Tuam* in AR nicht zu einer wirk-

lich motivischen Gestaltung verändert, aus dieser Vorgabe hätte sich sicher etwas machen lassen (der durch die Größe des Sprungs auffällige *porrectus DCG* ist in AR übrigens eine sehr häufig gebrauchte Floskel, die als sekundäre Ersetzung der, vielleicht!!, in Greg näher erhaltenen gemeinsamen Vorgabe zu deuten, durchaus möglich erscheint: Greg jedenfalls betont die Tonika sehr viel deutlicher; daß der „umgekehrte“ Fall auch denkbar ist, läßt sich ebenfalls nicht beweisen — auch hierzu wären erst einmal alle vergleichbaren Fälle zu untersuchen, wobei sich eben ergibt, daß die Wendung in AR recht häufig vorkommt, nicht notwendig syntaktisch funktional, in Greg an den entsprechenden Stellen aber meistens keine Entsprechung zu finden ist; das kann man in „beiden“ Richtungen deuten wollen, auch hier sollte man erst einmal statistisch erfassen, im Einzelnen den Sinn zu erfassen suchen, und erst dann tiefere Allgemein deutungen aufstellen).

Man kann, vor allem im Fall der Motivwiederholung am Schluß des Melismas in AR, und dem Fehlen einer Entsprechung in Greg durchaus vermuten, daß AR hier eine selbständige Entwicklung und zwar gerade in diesem Graduale, auch in *Exaltabo*, durchgeführt hat; das ist durchaus denkbar angesichts der späten Überlieferung von AR; denkbar ist damit ebenso, daß Greg an genau dieser Stelle der Urform näher steht als AR. Nur, daß AR direkt von Greg abstammen, und dann die klare Gliederung in einer solchen Weise verunklart haben sollte, ist nicht plausibel zu machen, insbesondere in Hinblick auf die, für Greg unabdingbare, Verschiebung des ersten *strophicus*-Teils, d. h. der Aufhebung seines Charakters als Teilstück einer übergeordneten Bildung. Und wenn W. Apel als *noteworthy* für viele Formeln der Gregorianischen Melodien dieses Typs betrachtet, daß sie *almost excessively* ein *reiterative design* besitzen, was AR nicht tut, dann fällt es schon nicht ganz leicht, Greg hier nicht eine bedeutsame redaktionelle Neukomposition zuordnen zu wollen.

Übrigens ist auch die tonale Disposition nicht nur an der genannten Stelle, d. h. vor dem ersten *strophicus*, sondern auch sonst verschieden. AR kadenziert auf *voluntatem* und auf dem Melisma auf *Tuam*, jeweils identisch auf *G*, als letzten Abschnitt wird man wohl den Schluß*iubilus* ansehen müssen. Greg dagegen, das eine ganz andere Gliederung komponiert, schließt den ersten Abschnitt, wie gesagt, auf *a*, den zweiten *F*, den dritten *a*, den vierten *E* und schließlich den letzten Abschnitt natürlich mit der Tonika, *E*.

Klar ist, daß die beiden Abschnitte mit *strophicus* aufeinander zu beziehen sind, auch tonal, wieder in Art einer *ouvert-clos* Bildung. Der Abschnitt auf *Tuam* schließlich steht damit tonal, wie auch gestaltmäßig, in einer Relation zu dem auf *voluntatem*. Man kann also auch hier nur feststellen, daß Greg seine übergeordnete Gliederung des gesamten letzten Abschnitts in allen verfügbaren Faktoren gestaltet.

Demgegenüber erscheint die Iteration der Schlußneume im Jubilus in AR eben nur als ad hoc Wiederholung, d. h. auf diese eine Stelle bezogen, im Grunde handelt es sich um eines der üblichen iterativen „rollierenden“ Gebilde, was noch deutlicher wird, wenn man den Schlußton der vorausgehenden Neume mit heranzieht, denn dann ergibt sich die Tonfolge *FGahGaGFGahGaGFG* .... Natürlich kann eine solche rein ornamentale, nicht architektonische Verlängerung des *iubilus* gegenüber einer Urfassung sekundäre Entwick-

lung, einen kompositorischen Eingriff (nicht aber ein „Zersingen“) bedeuten. Zeit für solche Eingriffe hat bis zur Niederschrift von AR wahrlich genug bestanden. Wieder bleibt das Merkmal, daß eine solche Gestaltung typisch für die Bildungen in AR ist, sowohl hinsichtlich der Gestalt als auch der Funktion im Kontext, d. h. diese, vielleicht sekundäre, Iteration eines „Motivs“ mag ein späterer Eingriff sein, er kann aber, ja dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit genau der älteren Tradition der Urform entsprochen haben.

Wie man auch deuten will: Behaupten zu wollen, daß eine der Formen direkter Abkömmling der anderen gewesen sein sollte, verlangt schon viel an wirklichkeitsinvarianter Vorentscheidung. Es liegt jedoch nahe, in der Form von Greg eine sehr viel weiterreichende, grundsätzliche Umformung einer in AR insgesamt wohl näher bewahrten Urform zu sehen (bemerkenswert ist, daß AR und Greg im letzten Melisma die Lagenrelation gleichermaßen zeigen: Rezitation auf *c*, dann eine Lage um *G* und erst dann der Abschluß auf der Tonika, wobei, vielleicht nicht nur zufällig oder „unbewußt“, Greg die Tonika bereits in dem großen *climacus* kurz erreicht, ein Ausdruck tonalen Denkens? zu bemerken ist auch, daß AR durch seine Motivwiederholung den Höchstton am Schluß zweimal singt, Greg, in typischer Ökonomie des Höchsttons aber nur einmal, vielleicht nicht notwendig unbewußt?).

Läßt sich bei diesen Schlußbildungen keine weiterführende Entscheidung fällen, so kann man dies beim Versschluß versuchen und sich den einmal näher betrachten. Dabei stellt sich ein etwas anderes Problem: Greg schließt nicht mit der Schlußwendung des Chorstücks, sondern mit einem anderen Gebilde, das aber wieder, ausweislich z. B. der Tabelle bei Apel, *ib.*, S. 353, in anderen Melodien des Typs Teil eines größeren Gebildes sein kann, nämlich  $E_{10}$ , das in der Mitte des Verses von *Exaltabo* und *Juravit* auftritt, also auch nicht gerade häufig auftritt. Wenn ein Teil davon,  $e_{10}$  etwas häufiger auftritt — Wiederholungen in einer Melodie nicht gezählt —, dann ist natürlich zu fragen, ob die größere Wendung eine Ausweitung oder die kleinere eine Abspaltung ist, diese Fragen wären dann natürlich auch auf den Vergleich anzuwenden. Ohne eingehende Betrachtung solcher Fragen, d. h. der konkreten Wirklichkeit musikalischer Form hochgradig leichtsinnig und Zeichen riskanter Oberflächlichkeit.

Hier kann, der gesundheitlichen Verfassung des Verfassers wegen diese Arbeit nicht geleistet werden, man kann aber wenigstens Ansätze zu dem Fragenkomplex andeuten — wenn man nur einmal die Noten betrachtet. Dazu kann man einmal den Schluß des Verses heranziehen:

AR

Greg

e- ri- pi- es

The image contains two musical staves, each with two systems of lines. The top system is labeled 'AR' and the bottom system is labeled 'Greg'. The first staff shows a sequence of notes and rests. The second staff shows a similar sequence, but with a vertical line at the end, indicating a finality or a specific ending point. The notes are represented by black squares and diamonds, with stems pointing up or down.

Ist die Melodik nicht vergleichbar oder gibt es doch gewisse gemeinsame Züge. AR schließt mit der schon aus dem Ende des Chorstücks bekannten Formel, wobei der Unterschied der Ausdehnung zu der Formel von Greg darauf hinweisen könnte, daß AR seinen großen musikalischen „Reim“ zwischen Chorstück und Vers sekundär in das Chorstück hineinkomponiert hat. Allerdings fällt auf, daß AR die *finalis* erst gegen Schluß erreicht, also nicht etwa eine einfache Erweiterung von Greg vorliegen kann.

Greg dagegen hat eine eigene Formel — die allerdings bereits einmal schon im Vers auftritt, was z. B. im Grad. *Tu es Deus* nicht geschieht, d. h. es handelt sich um eine fakultative Gestaltungsmöglichkeit im Umgang mit dieser Formel. Es liegt hier also eine musikalische „Reim“bildung vor, die nicht von der Formel gefordert ist — und auch rein formal in AR keine Entsprechung hat. Geht man in a priori Entscheidung von einer Rezeption von Greg durch/in AR aus, so wird man das stupide Verfahren der einfachen Ersetzung einer differenzierten Gestaltung durch immer die gleiche Formel als Grundprinzip Römischen Umgestaltens ansehen müssen, sozusagen ein Mittel, um Probleme mit dem Gedächtnis vermeiden zu können — und gleichzeitig ein erheblicher Eingriff, der kaum noch als nur redaktionell, erst recht nicht als irgendeine Tendenz zu Nivellierung oder „Zersingen“ gewertet werden kann; hier müßte dann eine echte kompositorische Neuentcheidung vorliegen.

Bei dieser Deutung wird man also auf die Frage nach irgendeiner Nähe der beiden Schlußbildungen keine Antwort geben müssen; AR ersetzt stur bei dieser — angeblichen — Rezeption von Greg in AR. „Umgekehrt“ aber ließe sich schon die Frage stellen, ob es denkbar wäre, daß Greg seine Erfindung aus einer Formel abgeleitet haben könnte, die der von AR nicht ganz fern steht. Und daß ein Wille zum Verlassen einer vielleicht als zu gleichförmig empfundenen Formel, die zudem keine ästhetisch genügenden Ansprüche erfüllen kann, bei einer Rezeption einer Römischen Urform von vornherein ausgeschlossen

werden könnte, eine solche Annahme verbietet allein schon der Blick auf den angesprochenen Unterschied von Greg und AR in der in beiden Fassungen eindeutig parallelen Schlußbildung des Chorstücks. Es ist nicht ausgeschlossen, daß man eine Melodie als vergleichbar empfand, auch wenn sie von einer anderen Stelle her stammte, d. h. daß man sie an dieser Stelle als brauchbar verstand.

Daß eine der beiden Wendungen direkt aus der anderen abgeleitet sein könnte, wird man kaum behaupten wollen, andererseits ist aber von einer völligen Andersartigkeit auch nicht zu sprechen: Greg gestaltet das Initium tonräumlich wirkungsvoller — tieferer Anfang — und ökonomisch — Erreichen des Hochtens erst auf *eripies*, was Parallelen hat; der Aufstieg aber ist in der Grundlinie vergleichbar; dies wird insbesondere auf *eripies* deutlich: Den Linienzug von AR wird man als Ornamentierung mit Akzentbeachtung des Tons *G* bezeichnen können. Wenn die anschließenden Neumen in beiden Versionen *climaci* sind, könnte das natürlich auch als Zufall angesehen werden — im Gegensatz zum konstitutiven Quartsprung im Abschnitt davor —, es kann daraus aber auch kein Gegensatz konstruiert werden. Daß anschließend Greg den Ton *a* durch *strophici* — und damit eine gewisse motivische Korrespondenz, also in komplexer Form — betont, gegenüber dem skalischen „Laufwerk“ von AR kann man auch als nicht gerade untypische Individualisierung der gleichen Linie in Greg ansehen; denn der gleiche Ton tritt in AR viermal auf, so daß das „Ansteuern“ dieses Tons in Greg durch den *climacus chG* → *a*, als durchaus bewußt erscheint.

Die Identität des Abschlusses jedenfalls ist deutlich. Damit könnte die Verschiedenheit hinsichtlich des Schlußmelismas als Akt des Weglassens einer nicht mehr gewollten Formel angesehen werden — und daß eine solche Entscheidung möglich ist, auch wenn sonst durchaus häufig ein musikalischer „Reim“ zwischen Ende des Chorstücks und Ende des Verses auch in Greg besteht, das ist als mögliches Ergebnis einer Umarbeitung nicht gerade unmöglich. Das heißt aber, daß die Gestalt des Schlusses in Greg durchaus als bewußter Eingriff durch kompositorische Veränderung in Greg, und zwar in Reaktion auf eine hier nicht mehr gewollte ausgedehnte melismatische Formel der Urform geschehen sein kann. Daß bei einem solchen Akt natürlich kompositorische Willkür auftreten kann, das ist kaum verwunderlich, denn auch die Verwendung von Formeln im Choral läßt seine Melodien nicht zum logischen Schluß werden. Warum der Komponist hier nicht die sonst verfügbare lange Wendung *e*<sub>1</sub> verwendet hat, das rational erklären zu können, müßte man auch erklären können, warum der Komponist des Grad. *Exaltabo*, das sich noch länger ausdehnt, nicht nur das lange Schlußmelisma verwendet, sondern auch noch davor mehrere umfangreiche Großmelismen im Vers wie auch im Chorstück komponiert hat.

Es kommt aber noch etwas hinzu, was auf einen kompositorischen Eingriff durch den Komponisten von *Eripe me* in Greg als Reaktion auf eine Urform nahelegen könnte: Die musikalische „Reim“bildung, die durch den veränderten Schluß im Vers entsteht, läßt sich als  $\alpha\beta\alpha$  auch tonal beschreiben; der Vers wird damit klar in drei Teile gegliedert:

AR

Greg

i- ra- cun- dis

Im Gegensatz zu der voranstehend betrachteten Parallele liegt hier eindeutig keine Möglichkeit einer Parallelisierung durch vergleichbare melodische Grundlinie vor — denkbar ist also ein „progressiv“ entstandenes zu denkender musikalischer „Reim“ in Greg (auch hier gibt es keinen textlichen „Reim“grund; so etwas gibt es offensichtlich auch, weshalb die rührenden Versuche, gleichvertonte gleiche Texte aufzusuchen sicher wertvoll sind<sup>476</sup>, aber doch in den eigentlichen Kontext zu stellen wären).

Warum dies dann aber kein bewußter Eingriff von Seiten des Komponisten von Greg gewesen sein darf oder kann, ist nicht zu sehen; daß eventuell auch AR hier eine eigene, irgendwie spätere Wendung eingeführt hat, warum nicht? Was hätte das jedoch mit der Gestalt der Urform zu tun? Natürlich, man könnte auch „umgekehrt“ behaupten, daß AR sein vielleicht individuelles großes Melisma bewußt neu hineinkomponiert hat, um den „Reim“ zu verhindern ..., ach so, das wäre aber, bei — angeblicher — Rezeption von Greg in/als AR aber sowie so geschehen, denn ein — angeblicher — stupider Ersatz aller verschiedenen Verschlüsse in Greg durch eine einzige Formel leistet das sowieso. Also hätte es gar keinen Grund für eine so weitgehende Veränderung gegeben, wenn AR wirklich Greg rezipiert hätte. Beachtet man, daß diese Gradualia durchgehend auch individuelle Melismen und Melodieteile haben, also nicht vollständig formelbestimmt sind, dann ist aber auch hier nicht auszuschließen, daß AR der Urform nahesteht, Greg aber einen „Reim“ schaffen wollte — aus den genannten Gründen; eine entsprechende Begründung der Andersartigkeit von AR an dieser Stelle erscheint nicht möglich. Man wird also auch hier mit der These, daß eine gemeinsame Urform besteht, der AR im allgemeinen näher stehen dürfte als Greg, leichter arbeiten können, womit nicht ausgeschlossen ist, daß Greg an entsprechenden Stellen der gemeinsamen Vorgabe näher kommt als AR, z. B. bei deutlichen Melismeneinschüben o. ä. Daß eine der beiden Fassungen direkt auf die jeweils andere zurückgeführt werden könne, wird hier wohl niemand behaupten wollen.

Natürlich kann man auch fragen, ob es Kriterien gibt, die eine der beiden Fassungen an der zitierten Stelle als älter charakterisieren könnten. Im Fall von AR ist bemerkenswert, daß die so typischen „rollierenden“ Iterationen nur am Schluß der Wendung auftreten,

<sup>476</sup>In AR findet man ein Beispiel in dem angesprochenen Repertoire z. B. im Grad. *Pretiosa*, im Vers auf ... *locutus sum ego autem humiliatus sum*, das keine Entsprechung in Greg hat, warum sollte das nicht ein Hinweis darauf sein, daß auch AR sekundäre kompositionelle Eingriffe kennt — in seine Vorlage und seine ererbte und weitergeführte Melodiegestalt, die nicht notwendig die von Greg sein muß.

*FGFEFGFE*, sonst aber die Melodie recht merkmalsreich erscheint, abgesehen von „Trillerfiguren“ wie auf *iracundis*. Zwar ist der Ton *a* sozusagen Gerüst des ganzen Ablaufs, die Beweglichkeit ist aber so groß, daß hier eine Alterbestimmung aus, notwendig (noch) vagen, eventuell auf ältere Zeit verweisenden Merkmalen ausgeschlossen erscheint. Das gilt aber auch für Greg, denn die tonräumliche Disposition in zwei Abschnitten erscheint hinsichtlich eines ästhetischen Gebrauchs der Tonalität sinnvoller. Warum? AR schließt den Textteil mit gleichem Ton wie den Jubilus, Greg stellt eine deutliche Korrespondenz der Teile her, wenn der erste als, melodisch angereicherte Rezitation auf *c* erscheint, mit Kadenz nach *a*, der zweite nochmals den Hochtton erreicht, mit dem gleichen Mittel der *bistropa* und folgender absteigender Neume, der zweite dann aber die eigentliche Kadenz, zur Tonika, eben durch den Abstand besonders erleben läßt — kurzes Innehalten auf *a*, unter Vorbereitung durch Berühren des Tieftons *G*, und folgender Abstieg. Demgegenüber wirkt die Melodik von AR weit weniger effektiv hinsichtlich des Bezuges der beiden Abschnitte. Aber man kann auch daraus nur die Möglichkeit erschließen, daß Greg eine spätere Kompositionsweise aufweisen kann, bzw. die Unmöglichkeit einer eindeutigen Bestimmung der Relation beider Fassungen hinsichtlich Alter und gar Abhängigkeit.

An dem Beispiel des Grad. *Eripe* wird nicht nur klar, daß der Versuch einer Bestimmung der genetischen Relation beider Fassungen nur nach den Schlußformeln gegenüber der Komplexität der Wirklichkeit so unzureichend bzw. grobschlächtig ist, daß man von methodischer Unzulänglichkeit sprechen muß, wie sollte z. B. mit einem so reduzierten Blick die Verschiedenheit von Binnenformeln/Binnenmelismen erkannt werden. Daß in dem angeführten Beispiel nicht etwa alle Teile unvergleichbar sind, läßt sich auch am Anfang zeigen (zu beachten ist hier, daß es sich um formelhafte Wendungen handelt, was hier zunächst unbeachtet bleiben soll, schließlich ist jede Gradualmelodie auch eine konkrete Melodie, was sich in AR an der Stelle *Eripe* und in Greg an der gleichen Stelle zeigt, wenn man Apels Tabelle, ib., S. 354, heranzieht):

The image displays two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for the words "Eripe" and "Domine".

**Example 1: "Eripe"**

- AR:** The top staff shows a melodic line with square neumes. The bottom staff shows the lyrics "E- ri- pe me" with a long horizontal line under "me" indicating a sustained note.
- Greg:** The top staff shows a melodic line with square neumes. The bottom staff shows the lyrics "E- ri- pe me" with a long horizontal line under "me" indicating a sustained note.

**Example 2: "Domine"**

- AR:** The top staff shows a melodic line with square neumes. The bottom staff shows the lyrics "Do- mi- ne," with a long horizontal line under "ne," indicating a sustained note.
- Greg:** The top staff shows a melodic line with square neumes. The bottom staff shows the lyrics "Do- mi- ne," with a long horizontal line under "ne," indicating a sustained note.

AR setzt hier zweimal die Schlußbildung durch „rollierende“ Floskel ein, ob man das einem „Reim“ in Greg mit gestaltmäßig markanter Bildung gegenüberstellen kann, wäre noch zu fragen; immerhin ist die Floskel zweimal verwandt worden, was man dann auch als musikalischen „Reim“ ansehen muß — mit der Folge, daß das Auftreten von solchen „Reimen“ nicht etwa notwendiges Zeichen für die Gestalt gewesen sein muß; hier ist AR, wie zu erwarten, durch größere Melismen bzw. Ornamente charakterisiert.

Daß hier die Versionen auf gleiche Grundmelodie zurückzuführen sind, ist sofort zu erkennen. Zu fragen bliebe, wenn man solche Fragen als schon jetzt sinnvoll zu beantworten voraussetzt, ob man eine der Fassungen einer als ursprünglich zu setzenden gemeinsamen Vorgabe näher steht. Auffällige Unterschiede findet man z. B. im 2. Teil, wenn AR den Hochtton *b/h* schon zu Anfang erreicht, Greg nur einmal, kurz vor dem Kadenzabstieg, was natürlich den Effekt des Erlebens des Abstands viel stärker macht. Auch findet man in Greg wieder verstärkt die Bewegung als Sprung, in AR als skalischen Lauf, so z. B. ganz zu Anfang, wo Greg das „Ausholen“ nach oder von unten dadurch besonders erlebbar macht, daß der extreme Tiefton nicht skalisch, sondern nach einem der für diese Melodie besonders charakteristischen *strophicus* durch Sprung erreicht, wobei nach Metzger Angaben die beiden Töne lang sind, in St. Gallen wohl nur der erste. Die tiefe Lage wird auch in der folgenden Neume, auf *Eripe* in Greg besonders betont, wogegen AR sofort wieder zum Hauptton zurückkehrt, *F*; schon die Verwendung eines *quilisma* ist nicht trivial. Hieraus wird man aber kaum schließen können, daß irgendeine Fassung „ursprünglicher“ ist.

Im folgenden Melisma fällt auf, daß die Grundlinie identisch ist, sogar einige Neumen gleich sind, daß also nur AR wesentlich stärker ornamentiert ist, allerdings in einer Weise, die die Effekte der Grundlinie eigentlich verunklart: Greg springt einmal nach *D*, AR erreicht diesen Tiefton viermal, bevor der *strophicus* auf *me* erreicht wird. Man kann natürlich als a priori Behauptung setzen, daß Ornamentierung in jedem Fall eine spätere Erscheinung sein muß, erreicht damit aber nichts, weil die Ornamentierung tatsächlich sehr spät sein kann, aber nicht etwa als Reaktion auf Greg, sondern auf eine eigene Tradition der Urform entstanden sein kann. Daß Greg als einfachere Form notwendig der Urform näher stehen müsse, das kann man nur unter Aufstellung eines solchen a priori Satzes tun, dessen Gültigkeit aber nicht bewiesen, ja nicht einmal plausibel gemacht werden kann: Warum sollte es nicht ein Fränkisches Stilgefühl gegeben haben, daß die Wiederholungen von AR — d. h. natürlich einer AR näher stehenden Urform, solche Verkürzung sei erlaubt — ablehnt und ausmerzt, schließlich handelt es sich wieder partiell um eine „rollierende“ Figur: *FEFEDFEDF* ... Das Gleiche könnte auch für die bereits erwähnte iterative Terzsprungfigur gelten, die in Greg eindeutig nicht sehr beliebt war, s. o., 2.11.3.3 auf Seite 976. Die Annahme, daß AR die betreffende Terzmotivik auf *Eripe me* nachträglich in die Formel hinzugefügt habe, erscheint also keineswegs notwendig.

Selbst wenn man die Verwendung dieser (Teil-)Formel für die Gradualia der Tonart mit der *finalis E* als sekundär behaupten wollte — wozu kein Grund besteht —, z. B. sie als sekundäre, ornamentierende Übernahme aus dem 1. Ton in diese Formel der *finalis*

*E* erklären wollte, ist damit noch nicht gesagt, daß diese Formel als melodische Gestalt nicht uralte gewesen sein könne. Es fällt doch auf, daß Greg den betreffenden Sprung nur einmal aufweist, dann sofort zur *tristropa* geht, wogegen AR diese Neume als Schluß kennt: Wer kann Gründe dafür anführen, daß hier Greg nicht kürzend eingegriffen und ein archaisches Motiv eliminiert hat? Dann müßte man sie auch vortragen (können).

Natürlich wäre es möglich, die Bildung zu Anfang von *Eripe*, *EGaGE* in AR gegenüber dem *torculus EGE* in Greg als ornamentale, sekundäre Erweiterung der in Greg erhaltenen Urform anzusehen, nur „umgekehrt“ bestünde hier auch kein Problem einer Ableitung durch Reduktion auf Wesentliches (die Diskussion, ob etwa fränkische *cantores sive magistri cantilenae* die Melodien aus Rom in bewußter Erkenntnis von Ornamenten und wesentlichem Gerüst „gehört“ haben könnten, ist sinnvoll, kann aber die wesentlichen Unterschiede zwischen AR und Greg nicht erklären helfen: Nicht alle diese Unterschiede lassen sich auf weitergehende Ornamentierung in AR zurückführen; es gibt aber auch offensichtlich hinzugefügte Erweiterungen in AR — auch in Greg —, die aber einen eigenen Stil, eben den von AR aufweisen; zu einer genetisch direkten Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von der jeweils anderen sagen solche spezifischen Unterschiede also auch nichts). Zudem wäre nicht geklärt, ob AR hier nicht die eigene Tradition der Urform ornamentiert haben könnte.

Betrachtet man den übergeordneten Zusammenhang, wird übrigens die Folge der beiden *torculi* in Greg und dessen „Vorbereitung“ durch den Tiefton *D* zu einer aufeinander zu beziehenden korrespondierenden, die übergeordnete Linie „motivisch“ sinnvoll, im Sinne etwa von Guido, ausgestaltenden Form: Der Aufstieg wird sozusagen schrittweise erreicht: *D EFE EGE GaGF FD*. Die Tonika wird zu Anfang betont, zum Schluß dieser Passage aber deutlich ausgespart — kein Zeichen einer überlegenen kompositorischen Planung, die man nicht notwendig einer Urform zuordnen muß. AR jedenfalls kennt derartige Korrespondenzbildungen nicht, sondern ornamentiert meist skalisch und etwas einfältig herum. Natürlich handelt es sich hier nicht um eindeutige Kriterien, die Bevorzugung bestimmter Töne in bestimmten Neumen als ein Mittel der Korrespondenzgestaltung in Greg ist aber objektiv sichtbar, wie eben die Betonung der Töne *C E G* im ersten, *a F D* im zweiten Teil der angesprochenen Passage. Und daß solche weitreichende melodische Planung notwendig der Urform eigen gewesen sein muß, AR davon aber nichts verstanden haben könne, erweist sich nicht als ausreichend überzeugende These, wie auch die Einführung einer *Tendenz zur Vereinheitlichung* als „Begründung“ der Reduktion von Schlußformeln in AR auch nicht dienen kann.

Im zweiten Teil des Zitats führt AR wie schon am Schluß einen musikalischen „Reim“ ein; ganz trivial erscheint diese Bildung nicht, denn der „Reim“, der den Abschluß dieses Abschnitts bedeutet, korrespondiert nicht mit dem Schlußwort, sondern der letzten Silbe von *Eripe me*. Und dies führt dazu, daß die in Greg klare Zweiteiligkeit gestört erscheint: Greg schließt den ersten Teil, wie begonnen, mit *strophicus*, der folgende Abschnitt kann insgesamt als Abschluß gewertet werden. AR dagegen läßt durch den „Reim“ die Wendung auf *Eripe me* als gliederungsmäßig undefiniert erscheinen. Daß eine Fränki-

sche Redaktion, die sonst musikalische „Reime“ gerne benutzt, eine solche Bildung nicht für sinnvoll gehalten haben kann, wäre nicht unverständlich. Zumindest liegt eine andere Disposition vor: AR endet offensichtlich auf *Eripe*, Greg aber auf *Eripe me*, woran sich der Jubilus anschließt und zwar als neuer Aufstieg, als zweifaches Initium.

Warum *zweifach*? Schaut man auf die Noten, so wird einmal klar, daß Greg neu von unten beginnt, vor allem aber, daß die durch *quilisma* nicht ganz unauffälligen Neumen auf *Domine* jeweils identisch beginnen, aber erst die zweite zum Hochtton führt, der wie bereits bemerkt in dem gesamten Abschnitt der höchste Ton ist. Auch dies ist keine kompositorisch zufällige tonräumliche Disposition, denn dadurch wird der folgende Abschnitt, *inimicis meis* melodisch besonders wirkungsvoll, denn dieser erreicht erst *c*, dann, im abschließenden Melisma sogar *d*. AR, das insgesamt auch in diesem Abschnitt eine vergleichbare Grundlinie besitzt, geht auch hier völlig unbekümmert um solche weitreichenden, nämlich eine bewegungsdynamische Korrespondenz zwischen den großen Abschnitten schaffenden Dispositionen vor — ein Zeichen, daß solche sorgfältigen Dispositionen, solche auf die Gesamtform bezogene Ökonomie der Extremtöne charakteristisch für eine besonders frühe Fassung ist? Das mag als a priori Voraussetzung behaupten, wer will, wenn er wenigstens solche Sachverhalte einer Beachtung für wert halten könnte.

Die „umgekehrte“ Annahme, daß Greg hier redaktionell eingreift, erscheint nicht weniger wahrscheinlich.

Wesentlich im Kleinen ist also die genannte Gestaltung des Schlußteils, ab *Domine*, als zwei Initien, die durch identische Anfänge eindeutig aufeinander bezogen sind (vielleicht auch auf die Wendung auf *Eripe*?), und damit den Schlußteil als zweimaligen Anstieg zum Hochtton gestalten. Die Kennzeichnung der Rhythmik der *flexa b – G* in St. Gallen durch *c* zeigt, daß der Hochtton nur kurz berührt werden soll, wie üblich als „Ausholen“ in Gegenrichtung vor dem Kadenzabstieg. Auch hier ist übrigens der Umgang mit einzelnen Tönen nicht ganz ohne Interesse: Nach der 2. initialen Wendung auf *Domine* erscheint der Ton *E*, der „Halbtton“, nicht mehr — die ästhetische Bedeutung dieses Umstands dürfte auch angesichts der vorher angeführten Beispiele für solche Sorgfalt im Umgang mit den „Halbtönen“, klar sein. Insofern also erscheint die Melodie in Greg als wesentlich durch Planung in aufeinander bezogenen Teilen komponiert — genau wie Guido seine Formenlehre gestaltet.

AR hat eine andere Gliederung, denn man wird nach dem musikalischen „Reim“ zu schließen, die Wendung auf *me* als eine Art Vorinitium, als eine Art quasi Rezitativ ansehen können, das den anschließenden *jubilus* einleitet — denn das betreffende Terzsprungmotiv ist fester Bestandteil der Formel. Danach ist auch AR nicht ohne musikalischen Reiz, denn die Wendung auf *Domine* wiederholt sich nach Erreichen des Tieftons *C*, immerhin sind davon acht Töne betroffen. Insofern liegt also eine Parallele vor, nur daß AR hier auch tonal anders gestaltet, nicht nur hinsichtlich der anderen Lage dieser identischen Anfänge, sondern auch hinsichtlich der Schlußbildung auf *C*, vor Wiederholung. Greg verwendet diesen Tiefstton nur zweimal, ganz zu Anfang, und im auf das Zitat folgenden Abschnitt, worin man vielleicht doch auch ein Merkmal der übergeordneten

Planung erkennen kann. Man wird AR nicht falsch bestimmen, wenn man hier eine Art *ouvert-clos*-Bildung als gemeinte Form vermutet. Gleichzeitig könnte man auch von einer Nähe zum Anfang des Chorstücks sprechen, allerdings ist der Bezug gestaltemäßig nicht sehr deutlich.

Die zu beantwortende Frage wäre also, ob eine der beiden Fassungen, die beide motivische Gestaltung — aber eben nicht vergleichbar — erkennen lassen, älter sein kann, muß oder soll. Hinsichtlich einer gestaltemäßigen Folgerichtigkeit fällt auf, daß AR zwar im zweiten Teil die genannte Struktur mit identischem Anfang gestaltet, den die Schlußwendung bestimmenden musikalischen „Reim“ aber mit *Eripe* bestreitet. Auch die Stelle des Terzfallmotivs als Verlängerung einer *tristropa* weist nicht auf eine übergeordnete Planung, sondern eine Reihung von Formeln hin, die auch wiederholt werden können. Insbesondere wird dadurch die übergeordnete tonräumliche Disposition aufgehoben und zwar restlos. Man könnte sich noch vorstellen, daß aus der Gestalt von Greg durch die Idee zu einem musikalischen „Reim“ eben dieser „Reim“ in AR eingefügt worden sein könnte; an bzw. aus welcher Stelle, am Ende oder auf *Eripe* diese Formidee entstanden sein könnte, wird man nicht sagen können. Weil die Melodie des „Reim“s in allen Formeln den Schluß des Abschnitts ausmacht, kann man wohl schließen, daß sein Einsatz an dieser Stelle sekundär ist — könnte er nicht schon in der Urform geleistet worden sein, die Form kann alt sein — und von Greg aus anderen Gründen redigierend entfernt worden sein, s. u.?

Bemerkenswert ist auch die verschiedene Lage der beiden identischen Anfänge in beiden Fassungen; eine Wiederholung, die man formal als Teil der Urform ansehen muß (*formal*, weil die Lage nicht klar ist; AR liegt einen Ton höher und kennt die dynamische Relation nicht).

Wie angedeutet lassen sich, auch angesichts der Gestalt des musikalischen „Reim“s wie auch der identischen Anfänge gute Gründe finden für die Annahme, daß Greg in eine Fassung, die AR näher gestanden hat, eingegriffen hat, vor allem eine Ersetzung von Wiederholungen durch eine dynamische Disposition des Tonraums. Andererseits ließe sich natürlich ebenso gut begründen, daß AR als eine späte, ja vielleicht schon mittelalterliche Version eine die gemeinte Urform zugunsten formaler Gleichheiten, zu dem noch an nicht gerade vergleichbaren Stellen, verunklarende Komposition bzw. Redaktion ist. Muß die von AR hypothetisch in dieser Weise umkomponierte Fassung mit Greg identisch oder sehr nahe verwandt gewesen sein? Es gibt Gründe, daß Greg im zweiten Teil nicht nochmals *C* erreicht. Es lassen sich aber keine Gründe anführen — es sei denn die nie auszuschließende kompositorische Willkür —, warum AR dies tut, wenn nicht die Urform dieses Merkmal gehabt haben sollte, was Greg eben bewußt ausmerzt. Das heißt, daß natürlich AR und Greg auf die gleiche Urform zurückgehen dürften, diese Urform aber in beiden Versionen Bearbeitungen erfahren haben, die im Fall von AR an dieser Stelle durch die Bildung formaler Identitäten geprägt gewesen sein könnte. Die angesprochenen Wiederholungen in AR sind nicht etwa alle unabdingbare Teile der Formel, der „Reim“ ist individuelles Merkmal des zitierten Graduale, was aber nicht

beweist, daß dieser „Reim“ nicht der Urform angehört haben könnte, denn gerade an dieser Stelle weist auch die Formel in Greg bestimmte Variabilitäten auf. Man müßte hier also zunächst bestimmen, was Formelmerkmale — z. B. die identischen Anfänge im 2. Teil — sind, und was individuelle, von der Ausdehnung des Texts gebotene Bildungen sind, was hier nicht durchzuführen ist: Der Unterschied zwischen den Wiederholungen im 2. Abschnitt ist Teil der Formel (Apels Formel  $D_1$ , d. h. daß hier kompositorische Eingriffe vorliegen dürften) — in einer der Fassungen, in welcher sekundär, das bleibt die Frage. Muß der „Reim“ ein solcher sekundärer Eingriff sein? denkbar ist dies natürlich, ja nicht einmal unwahrscheinlich, nur wann und als Eingriff in was, muß ersichtlich ebenso offen bleiben, wie die Frage, wie alt die Schlußwendung dieser Formel ist; eventuell sekundärer Einsatz bedeutet nicht, daß die eingesetzte Formel sekundär neu komponiert wurde.

Betrachtet man etwa die Anfänge von Grad. *Exaltabo*, so wird deutlich, daß AR weniger Freiheit von der Formel hat, daß Greg hier vielleicht die Urform mit dem Terzsprungmotiv dastehen gelassen hat, wogegen AR den vorinitialen Abstieg zum *C* nicht bringt, ohne, daß man erkennen könnte, warum AR dies tut, denn bei einer — angeblichen — Übernahme aus Greg hätte man den Tiefton sicher übernehmen müssen; auch hier liegt ein typischer Unterschied beider Fassungen vor. Vielleicht sind hier also auch jeweilige individuelle, *willkürliche* kompositorische Eingriffe in beiden Fassungen denkbar, warum denn nicht? *Exaltabo* könnte einmal darauf verweisen, daß der Tiefton *C* der Urform zugehört, hier nur von Greg bewahrt, zum andern aber das Terzsprungmotiv ursprünglich ist, von AR erhalten, von Greg je nach Laune übernommen oder nicht. Denn man muß beachten: *Exaltabo Te* hat die gleiche Silbenzahl wie *Eripe me*, wenn auch eine andere Akzentuierung<sup>477</sup>. Hinsichtlich der Möglichkeit, daß der „Reim“ in AR doch der ursprünglichen Version entspricht, ist zumindest auffällig, daß Greg hier eine Wendung aufweist, die sich nicht in die Typik der Formel einordnen muß, sondern individuell sein kann — und gerade hier stimmt Greg hinsichtlich der Grundlinie mit AR überein, wie oben angesprochen; daß AR den „Reim“ bildet, um Greg sozusagen zu erweitern, erscheint deshalb nicht als notwendige Folgerung, weil der Anfang völlig verschieden ist. Es ist also genauso gut möglich, daß Greg hier auf die in AR erhaltene Urform durch Ausmerzen reagiert, was auch die Schlußbildung betreffen kann, die Greg dezidiert nicht als „Reim“ — trotz gleichem Schlußton — gestaltet.

Es kann also Vieles gegeben haben, was nicht erkennen läßt, wer die jeweils ältere Form weitergibt: War die wiederholte Anfangspartikel in der Urform auf der Lage von Greg, oder von AR? Ist die Transposition in AR etwa von dem Halbton bestimmt — wahrscheinlich nicht, weil beidemale der Hochtton *d* erreicht wird, den Greg vermeidet, ja in Hinblick auf das Folgende vermeiden muß. Ist das Erreichen des Tiefsttons *C* im 2. Teil von Greg vermieden oder von AR neu in die Formel hineinkomponiert? Auch da gibt es Gründe nur für die Version Greg. Klar ist aber auch, daß diese Gründe in anderen

<sup>477</sup>Übrigens: Der Tiefstton zu Anfang paßt besser zur Akzentlage von *Exaltabo*, warum? Das kann wohl jeder selbst erklären (es müßte nicht der Ton *C* sein, das ist wahr).

Gradualia in Greg nicht bestehen müssen, wie z. B. in *Exaltabo* — ein Einspruch, nicht notwendig, denn warum sollte sich eine Fassung nicht sekundär durchgesetzt haben, aus dann ästhetischen Gründen.

Jedenfalls dürfte klar sein, daß von einer jeweils direkten Ableitung einer Version von der jeweils anderen auszugehen, eher ein methodischer a priori Irrtum sein muß. Wichtiger als diese Diskussion erscheint demnach die Bewertung der Stilprinzipien und ihrer gestaltmäßigen Ausprägung. Und da erscheint AR als eine einfachere, wenig weiterreichende Planung verratende Fassung. Angesichts der konkreten Komplexität der rein gestaltmäßigen Relation zwischen beiden Fassungen, also des Umstands, daß mögliche „Reste“ einer anzunehmenden Urform ganz unterschiedlich in beiden Fassungen in einzelnen Melismen, Formeln und Melodieteilen verteilt sein können, erscheint methodisch der Ansatz von Pfisterer als so grob, daß er nicht akzeptabel ist.

Man kann hierzu noch ein hübsches Beispiel etwas näher betrachten, nämlich die Entsprechungen zur Formel  $G_{10}$  in Greg z. B. im Grad. *Benedicite* im Vers in ihrem Kontext. Man könnte auch *Exsurge ... et* nehmen, nicht aber das Grad. *Exsurge ... non*, denn da begegnet das betreffende merkwürdige Melisma zwar in AR, nicht aber in Greg — nicht gerade ein wesentlicher Hinweis darauf, daß Greg hier nicht redaktionell eingegriffen haben sollte, denn, betrachtet man in AR *Exsurge ... non*, so findet man an der betreffenden Stelle, *a facie tua* in beiden Fassungen derart ausgedehnte Melismatik, daß nicht einzusehen ist, warum hier nicht die üblichen Melismen verwendet worden sein sollten, wenn nicht Greg hier bewußt — und zwar, wie man leicht aus der Tabelle von Apel ablesen kann, in gleichem Kontext der Formel  $M$  — aus dem verfügbaren Formelarsenal eben einmal einen anderen Kontext hätte bilden wollen. Hier erscheint die Annahme, daß AR die ursprüngliche Version, die sich — unter Außerachtlassen der melischen Unterschiede — in Greg auch in *Benedicite* und *exsurge ... et* findet, weitergibt: Ohne Bewertung der gesamten, nicht gerade einfachen Formelverwendungen in allen betreffenden Melodien in beiden Fassungen und in ihrer Relation erscheint ein Versuch, irgendetwas über ein genetisches Verhältnis der beiden Versionen sagen zu wollen, als methodisch unbrauchbar — es reicht nicht, einfach die Unterschiedlichkeiten (und Gemeinsamkeiten) in der Verwendung von Formeln aufzuzählen, ohne die melodischen jeweiligen Gestalten in ihren Kontexten zu bewerten, also die jeweiligen Melodien als Gesamtheiten, und entsprechend die betreffenden Liedmelodien als Gesamtheiten eines Arsenal von Formeln (nebst individuellen Möglichkeiten, die man bei Apel leicht übersehen kann). Hierzu kann man die Melodien an den betreffenden Stellen ansehen, z. B. im Grad. *Benedicite*:

et om-ni- a in- ter-i o- ra

AR

Greg

me-

AR

Greg

a

AR

Greg

no- men

Das Beispiel kann sehr schön verdeutlichen, daß die Betrachtung allein von Buchstabenfolgen, die typische Wendungen bezeichnen, und dies noch beschränkt auf die Schlußbildungen geradezu exemplarisch unzulänglich ist, auch nur die stilistische Relation beider Fassungen zu erfassen. Allein schon die ungleiche Verteilung von Melismen auf die Silben macht deutlich, daß der methodische Ansatz einer Alternative, AR → Greg bzw. auch AR ← Greg viel zu primitiv ist, um auch nur irgendeinen Bezug zur historischen Wirklichkeit erkennen zu lassen.

Greg erweist schon zu Anfang die abschnittsübergreifende kompositorische Planung — obwohl die Melismengestalt auch in Greg floskelhaft sein kann, wie auf *interiora*, wo die Floskelwiederholung eine *a a a' a' b*-Wendung braucht; auch auf *mea* wiederholt Greg eine Floskel, die allerdings eine gewisse Markantheit aufweist. Im letzten großen Melisma, das nur in Greg erscheint, wird allerdings eher von motivischem Bau zu sprechen sein als von Floskelwiederholung, denn die Wiederholung des „*strophicus*-Motivs zu Anfang ist nicht einfach als Floskeliteration, sondern als Eröffnung anzusehen, der dann ein Aufstieg zum Höchstton folgt, in dem wieder der Abstieg mit gestaltmäßigen Korrespondenzbildungen erscheint — daß dieses Melisma oder wenigstens der Melismenort nicht von AR „übernommen“ worden sein soll, wenn AR direkt aus Greg entstanden sein „soll“, wäre völlig unverständlich. Nicht nur die Wiederholung des markanten *torculus*, sondern auch

die Weiterführung ist bemerkenswert, zumal hier keine Formel vorliegt: Beim ersten Mal folgt die Rezitation auf *c* beim zweiten Mal, mit gleichbeginndem *pes* aber auf *h*; warum dies geschieht, wird aus dem Anschluß klar, denn der zweite Abschnitt, *interiora* führt zum die Wortbetonung nutzenden Melisma, das bis zum Hochtton *d* aufsteigt. Der Effekt ist damit klar: Die Wiederholung des *torculus* und die Fortführung lassen die Dynamik des Tonraums besonders effektiv erleben, die tonräumliche Bewegungsdynamik<sup>478</sup> wird gestaltmäßig betont. Insofern werden die Melodien zu *et omnia* und *interiora* zu zwei aufeinander bezogenen Teilen — dies zeigt auch die abschließende *bivirga*, in beiden Teilen und in beiden rhythmischen Quellen ausdrücklich als *lang* gekennzeichnet —, von denen der zweiten, lange somit auch gestaltmäßig als Folge und sozusagen Steigerung des vorausgehenden Abschnitts gestaltet ist.

AR dagegen komponiert den Anfang, *et omnia* offensichtlich als ornamentiertes Initium, als reichlich verzierte Rezitation auf *G* und *a*, der dann der Aufstieg zum Hochtton *c* folgt, Greg bezieht sich von Anfang an auf den Rezitationston *c* — insofern könnten die Fassungen doch auch hier verwandt sein. Nicht untypisch für AR ist die Nichtbeachtung des Wortakzents beim initialen Aufstieg — der Hochtton dieses Teils wird auf *omnia* erreicht — und die mangelnde Ökonomie im Umgang mit Hochtönen: Auch *interiora* führt nicht höher.

Auffällig ist auch, daß in AR der erste Abschnitt, *et omnia* als abgeschlossene, durch musikalischen Aufwand gewichtiger Teil erscheint, *interiora* aber eigentlich nur als Vorbereitung des folgenden umfangreichen Melismas: Es handelt sich also um eine wesentlich andere Disposition, als sie in Greg zu finden ist. Hinzu kommt noch etwas Bemerkenswertes: Das nicht gerade sehr einfallsreiche Melisma auf *interiora* — der erste Teil von *G*<sub>10</sub> — in Greg ist durch Wiederholung und einfache Trillerfiguration gekennzeichnet. Eine, auch in der Lage vergleichbare Bildung findet sich in AR auf *mea*, ohne daß man die vergleichbar triviale Bildung als identisch bewerten kann; gerade die Einfachheit der Bildung erinnert aber an die von Greg. Man müßte also eine Verschiebung des Melismas von *interiora mea* auf *interiora* bzw. natürlich umgekehrt erklären, wenn man eine der beiden Fassungen als direkten Nachkommen der anderen behaupten will. Dazu käme natürlich noch die Notwendigkeit einer Erklärung der jeweiligen Veränderung wie auch des anderen Kontextes. Daß dies ein triviales Unterfangen sein könnte, wird man nur behaupten, wenn man die Lösung bereits vorab kennt<sup>479</sup>.

Wollte man AR aus Greg ableiten, kann man die angesprochene Veränderung der

<sup>478</sup>Die Verwendung eines solchen Wortes bedeutet keine feuilletonistische Musikbeschreibung, sondern beruht auf der Beobachtung, daß die Bewegung zwischen Gerüsttönen und die damit verbundenen Spannungen o. ä. einen wesentlichen Faktor der Choralmelodik ausmachen, auch da, wo sie nicht motivisch geprägt wird. Und, daß dies nicht nur die Beschreibung einer notwendigerweise nur vag aufrufbaren Empfindung ist, kann man an der notierten Linie sehen, z. B. an der Ökonomie im Umgang mit tonräumlichen Maxima und Minima.

<sup>479</sup>Zur Unterhaltung seien hier noch zwei Passagen aus dem Grad. *Benedicite Dominum* angeführt:

Disposition der Anlage des Anfangs weder als „Zersingen“ oder *Nivellieren* oder sonst irgendetwas solcher Art deuten, man muß eine sehr bewußte Neukomposition voraussetzen, was angesichts der klaren Gliederung in Greg wirklich nicht leicht zu erklären wäre, warum sollte man auf die Parallelanfänge verzichten, warum sollte man das Melisma, das mit dem von Greg auf *interiora* zusammenhängen könnte, nach hinten verschieben, um damit dann auf das auch nicht gerade uninteressante Melisma von Greg auf *mea* — den zweiten Teil von  $G_{10}$  — zu verzichten. Dieses läßt sich nicht auf den Schluß des Melis-

The image displays two musical examples comparing the AR (Antiphonal) and Greg (Gregorian) styles for the phrase "Be-ne-dic a-ni-ma me-a Do-mi-no".

The first example shows the full phrase. The AR part (top) features a highly ornate and elevated melisma on "me-a", while the Greg part (bottom) is more straightforward and lower in pitch. The lyrics are written below the staves.

The second example is a smaller-scale version of the same comparison, focusing on the melisma.

Man würde hier eine Veränderung in AR durch Erweiterung des Melismas annehmen können, und zwar durch eine Erweiterung, die vor allem den Ambitus des Melismas von Greg weit übertrefft — und würde mit einer solchen Bewertung die Verschiedenheit der Gesamtdisposition der Versmelodie übersehen. Hinzu kommt, daß Greg zu Anfang des Versus aufwendiger ist als AR — eine einfache Zuordnung von ornamentaler Vielfalt gegenüber einfacherem Gerüst im Sinne von sekundär und ursprünglich funktioniert also auch nicht. Damit kann nicht ausgeschlossen werden, daß AR, das eine „symmetrische“ Gestaltung zu Anfang des Melismas singt, dieses Melisma später hinzugefügt haben könnte — allerdings nicht zur Form von Greg, die ist, wie der weitere Verlauf zeigt, eben grundsätzlich anders: Greg bleibt nach dem betont tiefen Anfang auf *anima* bis zum vorletzten Abschnitt in Hochlage, um dann erst den letzten Abschnitt den Tonraum von dieser Hochlage bis zu der der Tonika zu durchmessen: Diese tonräumliche Disposition wird als ganz bewußt auch durch die „symmetrische“ *A, A, B, C*-Form des Melismas auf *nomen*, mit der der absolute Höchstton, einmal!, erreicht wird, wie gezeigt, fehlt das Melisma in AR ganz.

So ähnlich der Anfang des Chorstücks in beiden Fassungen auch sein mag, schon mit *Benedicite Dominum* wird klar, daß Greg wie AR selbständig „weetersingen“, wenn man denn eine gemeinsame Vorgabe annehmen will, und warum sollte man das nicht tun? Greg zeigt hier wieder eine auch motivische, d. h. Korrespondenzen schaffende bzw. nutzende Gestaltung des ersten initialen, durch langes Vorinitium herausgezögerten Aufstiegs:

The image contains two musical score examples, each with two staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example is for the words 'Be-ne-di-ci-te'. The AR staff shows a melismatic line with many notes, while the Greg staff shows a more rhythmic line with fewer notes and some rests. The second example is for the words 'Do-mi-num'. The AR staff shows a melismatic line with many notes, while the Greg staff shows a more rhythmic line with fewer notes and some rests.

Der Anfang ist parallel, nur hat Greg oder AR die melismatische Rezitation der *strophici* anders verteilt, wobei Greg die *finalis* deutlicher heraushebt, wenn sie auf *benedicite* zum ersten- und auf *Dominum* zum zweiten Mal erscheint, vorher jeweils klar vermieden. AR beginnt das eigentliche Initium *Dominum* mit *F*, St. Gallen notiert ebenda *E F* als *longae*. Klar dürfte auch sein, daß Greg den Aufstieg zum Hochtone, dem im folgenden Abschnitt der nächsthöhere Ton folgt, dessen Lage dann im nächsten Melisma nochmals nach oben überschritten wird, sozusagen motivisch entwickelt, wogegen AR diesen Hochtone sofort auf der ersten Silbe erreicht, womit dieser Effekt aufgehoben wird. Greg vermeidet, aus Gründen der tonräumlichen Disposition in diesem Abschnitt auch den Tiefstton. Auch hier erweist sich die tonräumliche Anlage nur des Abschnitts *Dominum* als grundsätzlich verschieden, bei identischem Gerüst: Greg läßt einen ersten Aufstieg, *E – a* auf der ersten Silbe das Initium beginnen, dezidiert von der Tonika aus, um dann eben diesen Aufstieg nochmals von der Tonika aus zu wiederholen, allerdings jetzt mit Erreichen des nächsthöheren Tons, der Quint zur Tonika. AR dagegen läßt nicht erkennen, daß *E* der eigentliche Bezugston ist, zumal wegen des Anfangs; ebenso kennt AR auch nicht die „motivische“ Gestaltung von zwei korrespondierenden, und damit den jeweils erreichten Hochtone heraushebenden initialen *neumae*. Das nochmalige Erreichen des Tiefsttons *C*, den AR nochmals zum Schluß des Chorstücks bringt, läßt den Schluß auf *D* als einen Schluß geradezu auf der Tonika erscheinen, nicht als auf dem Subton — den musikalischen „Reim“ zwischen *Dominum* und dem folgenden *virtute* kennen übrigens beide Fassungen, jeweils in ihrer speziellen Form. Natürlich könnte man den ausgedehnten skalischen Abstieg in AR als Auszierung des Gerüsts von Greg (bzw. des Gerüsts, das hier in Greg näher an der gemeinsamen Vorgabe erhalten sein mag) interpretieren; eine solche Interpretation kann plausibel sein. Den Unterschied des Anfangs auf *Dominum* kann man mit einem solchen Ansatz — skalische Ornamentierung durch Ausfüllung mit Floskeln — aber nicht deuten. Eine solche Erklärung würde auch zur Beurteilung der „Verschiebung“ der *strophici* Passage zu Anfang nicht taugen: Man muß selbst hier,

mas auf *mea* in AR beziehen. Der Vergleich der hinsichtlich der Lage und der jeweiligen Gerüsttöne parallelen Melismen über *interiora* in Greg und *mea* in AR läßt stilistische Merkmale erkennen, die nicht unwesentlich erscheinen: In Greg wird die merkmalsarme Passage, Terzsprung + Trillerfigur, gegliedert in zwei Teile nebst Schluß. Dies kann man, um die melische Struktur zu kennzeichnen als *dh cdc dh cdc dh cd dcch* notieren, wenn man parallele „Motive“ verdeutlichen will, also gegen die Gliederung der Neumen<sup>480</sup>. Die Trillerfigur tritt zwar relativ häufig auf, dreimal nebst der Unterbrechung durch Terzsprung, angereichert vielleicht durch die „Verschiebung“ der Neumentrennung, daß ein gewisses ästhetisches Interesse nicht ausgeschlossen ist.

AR dagegen bringt im vergleichbaren Beispiel nicht nur die Wortgrenzen in der Melik „durcheinander“, wie die Wiederholung der *clivis* auf *interiora* zu Anfang der Wiederholung der ganzen Wendung über *mea* zeigt, sondern wiederholt die dreifach wiederholte Figur als Ganzes nochmals. An beide Wendungen schließt sich identisch die Kadenzbildung an, die immerhin durch das Auftreten eines *pes hc* „statt“ der voranstehend charakteristischen *flexa ch* und skalische Bewegung deutlich genug vom Vorangehenden abgesetzt wird. Die Ausdehnung der Wiederholung dieses wenig merkmalsreichen „Motivs“ von *flexa*-Sequenzen verlangt eine gewisse Toleranz für solche Figuration vom Hörer. Geschickt ist dagegen der Anschluß des Melismenendes, das den tonräumlichen Höhepunkt bildet — z. B. die Folge *aha aG cdc aG cd ...* läßt den Aufstieg durch „Rückbindung“ an die tiefe Lage deutlicher erleben. Allerdings ist die Gestaltung des Höchstons als reine Trillerfigur dann doch wieder wenig merkmalsreich. Wie soll man aber diesen völlig von Greg unterschiedenen Aufstieg zum Höchstton in AR als — angebliche — Redaktion von Greg an dieser speziellen Stelle verstehen können?

Betrachtet man die Melodie in Greg zunächst einmal sozusagen frei, d. h. ohne Berücksichtigung der Frage, daß hier die Anwendung — oder erste Erfindung? — eines typischen Melismas vorliegt, ergibt sich, daß Greg die vielleicht vergleichbare, also wohl auf eine gemeinsame Urform mit Trillermotiv o. ä. zurückgehende Passage nicht wiederholt, sondern — sozusagen — statt dessen auf *mea* ein ganz neues Melisma einführt, das durch den Kontrast der Gestaltungsmittel, *bistropa* – Bewegung, ästhetisch interessanter wirkt, auch was den Schluß anbelangt, der „wieder“ mit einem charakteristischen *torculus* geformt ist — und man beachte auch den Effekt, den der Schluß mit langer *virga a* und die nachfolgende „Modulation“ zum eigentlichen Schlußton *G* bewirkt. Außerdem bleibt auch hier eine Zweiteiligkeit erhalten.

Damit erscheint es nicht undenkbar, daß Greg hier entsprechend umkomponiert haben könnte — womit nicht gesagt ist, ob die „Verteilung“ der Melismen auf *interiora* und *mea* in Greg oder die Verteilung des gesamten Melismas auf *mea* in AR ursprüng-

bei so vergleichbarer Gestalt der Melodien eigene kompositorisch bewußte Entwicklungen voraussetzen; dies auf eine gemeinsame Vorgabe zu beziehen, scheint also auch hier als sinnvoller Hypothesenansatz.

<sup>480</sup>Das kann man sich erlauben, weil nur die unterstrichenen Töne lang, sonst alle kurz gemeint sind.

lich sein könnte. Allerdings ließe sich die Idee einer Aufteilung des Melismas auf zwei Silben mit der Ersetzung — so als redaktioneller Eingriff formuliert — der einen Hälfte und der Erfindung der für Greg charakteristischen Disposition, Bezug auf Anfangsabschnitte, ästhetisch alle Mal rechtfertigen.

Natürlich müßte dieser heuristische Ansatz mit dem Umstand verbunden werden, daß Greg hier eine Formel verwendet, die natürlich „von außen“ stammen kann. Dann müßte man ersichtlich die Beschreibung so verändern, daß Greg ein Melisma von der Art von AR vorfand, dieses aber nicht einfach ersetzt, sondern die Formel anwendet. Warum gerade diese? Genau hier kann die angesprochene Ähnlichkeit zum Tragen gekommen sein — der Anfang von  $G_{10}$  und dem Melisma in AR auf *mea* ist ersichtlich nicht gerade klein, nur von einer Ableitung der Melodie in AR von der in Greg läßt sich, ohne die Voraussetzung immer möglicher kompositorischer Willkür, nicht gerade leicht sprechen. Es ist also durchaus möglich, daß Greg sich durch die Vorlage zur Anwendung der zunächst verwandten Formel veranlaßt sehen konnte — man beachtet auch hier, daß der Anfang frei gestaltet ist.

Bemerkenswert ist auch, daß der Schluß auf *mea* in beiden Fassungen tonal identisch ist; in Greg allerdings findet sich ein Effekt, den man als „Modulation“ bezeichnen könnte: Der erste Ton schließt, auch durch Länge deutlich herausgehoben, den vorangehenden Abschnitt mit *a* ab, woran sich ein kleiner Jubilus anschließt, der dann auf *G* schließt, wie AR. AR benötigt natürlich einen „steileren“ Abstieg, weil es vom Höchstton *e* her kommt. Die Anwendung der Formel aber als — hier nur als denkbar darzustellende — Reaktion in Greg auf AR, also des Schlusses von  $G_{10}$  mit kleinen Veränderungen gegenüber der Form in Apels Tabelle, ib., S. 354, hätte auch hier eine Begründung erhalten können.

Soll man also die Gestalt der Melismatik in AR, Riesenmelisma auf *mea* etc., oder in Greg, die Verteilung von  $G_{10}$  auf *interiora* und *mea* zusammen mit der daraus resultierenden Ersetzung der eine Wiederholung nicht rechtfertigenden Trillerfiguration als der Urfassung am nächsten folgern?

Nimmt man also an, daß Greg aus den genannten ästhetischen Gründen zu einer in Teilen partiell vergleichbaren Formel gegriffen und damit auf eine Form, die AR nahegestanden haben könnte, reagiert hat, so folgt zwangsläufig, daß Greg hier AR im Gang nach dem dortigen Höchstton *e* nicht folgen konnte. Wie konnte Greg eine solche Streichung des Höchsttons ästhetisch ertragen? „Umgekehrt“ wäre natürlich auch schwierig zu erklären, warum AR gerade hier auf die Idee gekommen sein sollte, das betreffende Melisma über *mea* ausgerechnet bis zu diesem Höchstton zu führen. Rechnet man die Seltsamkeit hinzu, daß bei einer — angeblichen — Abstammung AR von Greg unerklärbar bliebe, warum dann AR den ersten Teil der Formel  $G_{10}$  umgestaltet, verschoben und dann auch noch gegen Greg wiederholt haben sollte — ohne kompositorisch redaktionelle Willkür. Die Antwort ist ersichtlich kaum zu geben; nur fällt auf, daß Greg durch die Wahl der Formel  $M + d$  als Schluß der hier zitierten Passage den gleichen Höchstton auch noch erreicht, allerdings als, gegenüber AR deutlich „verspäteter“ tonräumlicher Höhepunkt.

Und auch hier wird deutlich, daß eine verschiedene Disposition der Anlage vorliegt: AR

kadenziert auf *mea* und faßt *nomen* dann als rezitativische Einleitung zu *nomen sanctum Eius*. Greg dagegen schließt auch auf *mea*, gestaltet *nomen* dann aber als eigenes, sehr ausgedehntes Melisma, eben durch die Formeln  $M + d$ : Und diese Formel ist neben der Verwendung von *strophicus*-Neumen durch das Erreichen des Höchsttons *e* und sehr effektvollen schnellen Abstieg zum Subton der Tonika charakterisiert.

Und auch hier wird es etwas schwierig, wenn man AR als Rezeption von Greg ansehen sollte: Aus welchem Grund soll ein Römischer Sänger ausgerechnet das doch nicht gerade uninteressante Melisma auf *nomen* von Greg nicht nur nicht zu übernehmen, sondern auch noch den da erreichten Höchstton in das Melisma auf *mea* nach vorn zu verschieben. Es erscheint hier als einfachere Annahme — wenn man überhaupt entsprechende Spekulation aufzustellen für sinnvoll hält, was Verf. nicht tut —, eine Reaktion von Greg auf eine Urform anzunehmen, die AR näher steht. Und zwar müßte man dort die Anwendung von Formeln voraussetzen, die nach gewissen Kriterien der Ähnlichkeit ausgewählt worden sein können. Dies allerdings setzt voraus, was sicher nicht so ganz einfach ist, daß man die Existenz von Formeln zunächst unabhängig von der jeweiligen Urform annimmt — oder sie als an bestimmten Melodien ursprünglich entstanden, dann als angewendet und übertragen weiterverwendet ansieht. Ausgeschlossen ist das nicht, denn nicht einmal die Existenz von Gallikanischen Vorformen ist mit der Sicherheit auszuschließen, die man für eine sichere Ablehnung einer solchen Hypothese benötigt. Wie gesagt, muß man aber so weit nicht gehen.

Zu schließen ist aber, daß hier nicht einmal die Disposition des Texts in Bezug auf Formeln parallelisierbar ist. Es lassen sich Merkmale finden, die an gewissen Stellen als ähnlich qualifizierbar sind, aber natürlich nicht sein müssen. Eine Hypothese für die genetische Relation beider Fassungen in diesem Fall auch nur erwägen zu können, setzt also eine vollständige, die Melodien alle und durchgehend vergleichende Untersuchung voraus — und läßt dann immer noch den, ganz natürlichen Einwand der Möglichkeit kompositorischer Willkür offen. Auffällig ist aber, daß eine — heuristisch hypothetische — Erklärung der Unterschiede in der Richtung Greg → AR leichter zu fallen scheint als „umgekehrt“. Auch hier aber erscheint die Hypothese einer beiden Fassungen gemeinsamen, nur an wenigen Stellen eindeutiger Übereinstimmung vielleicht noch faßbaren Urform die sinnvollste Lösung dieses Problems. Die einfache Alternative der gegenseitigen Abhängigkeit dagegen erscheint wenig plausibel.

#### 2.11.4.1 Zu neuesten Erkenntnissen über die Relation der Gradualia des 5. Tons in AR und Greg

Angesichts der Komplexität der Verhältnisse von Formeln und frei komponierten Teilen in ihrer jeweiligen Verteilung in AR und Greg, sowie der gestaltmäßigen Relationsbestimmung in den konkreten melodischen parallelen Wendungen erscheint schon die einfache Frage nach der historischen oder genetischen Beziehung der beiden Fassungen als, euphemistisch ausgedrückt, erheblich verfrüht. Wenn aber auch auf solche Betrachtungen ganz verzichtet wird, zugunsten nur einer Betrachtung des Formelwesens an Schlüssen, fällt es nicht gerade leicht, nicht von methodischer Unzulänglichkeit, Oberflächlichkeit des schnellen Effekts wegen, ja sogar von methodischer Schlampigkeit zu sprechen. Wie zu erwarten, geht Pfisterer auch bei den, schon der Anzahl wegen noch komplexeren Gestaltung der Gradualia des 3. authentischen Tons in der für seine Methode charakteristisch reduktiven Weise vor. Dabei sind natürlich gerade die Schlüsse in ihrer tektonisch besonders herausgehobenen Erscheinung auch besonders leicht von sekundären Vereinheitlichungs- wie auch von gelegentlichen Individualisierungsprozessen betroffen vorzustellen. Die Dominanz der (Apel) Formel  $F_{10}$  für den Versschluß in den Gregorianischen Melodien und die Seltenheit einiger anderer Formen gegenüber der auch hier typischen — relativen — Einfallslosigkeit von AR kann sowohl auf Ursprünglichkeit einer Schlußwendung weisen, wie auf sekundäre Vereinheitlichungsvorgänge in beiden Fassungen; ohne genauen Vergleich der Fassungen wird man auch kaum hoffen können, hierzu irgendetwas auch nur annähernd Verbindliches sagen zu können.

**2.11.4.1.1 Unterschiede im Einsatz von Formeln wie  $A_{14}$  und  $C_{14}$  bzw. ihren Altrömischen Entsprechungen** Bevor hierauf näher eingegangen wird, kann man einmal ein kleines Beispiel betrachten. Eine willkommene Hilfe erhält man durch die Tabelle bei Apel, *Gregorian Chant*, S. 346 ff. sowie S. 493. Nehmen wir das Graduale *Timebunt gentes* heraus; da erfährt man schon von Apel bzw. R. J. Snow, ib., S. 492, daß in Greg das Grad. *Timebunt gentes* den gleichen Anfang hat wie das Grad. *Misit Dominus*, in AR aber *Misit Dominus* den Anfang mit *Iustorum animae* und *Probasti* gemeinsam hat, was in Greg eben nicht der Fall ist, so einfach scheint das Prinzip der *Vereinheitlichung* also nicht anwendbar zu sein — auch das Argument, daß die — angebliche — Umarbeitung von Greg zu AR durch Denkfaulheit geschehen sein müsse, wenn man schon alle Verschlüsse mit der gleichen Formel bestreitet, scheint angesichts der etwas komplizierteren Binnenverhältnisse auch nicht ganz so gut anwendbar zu sein: Als vereinfachte Fassung, wie man dies aus der Klavierliteratur kennt, oder auch als Nivellierung, als Ornamentierung von Greg läßt sich, trotz mancher Merkmale von Primitivität und ornamentaler Aufwandssteigerung, AR auch wieder nicht restlos erklären.

Aus einer solchen Relation der Formeln sichere Schlüsse auf die genetische Relation ziehen zu wollen, könnte ersichtlich nur vorgegebenes Wissen leisten. Und, das reicht noch nicht, schaut man einmal, der Beschreibung des Verses von *Timebunt* durch Snow in beiden Fassungen an, ib., S. 493, da findet man Seltsames: Die von Snow besprochene

Formel in Greg,  $A_{14}$ , Apel, ib., S. 347, hat eine Entsprechung nur noch in *Prope est Dominus* hostias. Außerdem weisen die von Apel zu einer besonderen Gruppe gebündelten Gradualia noch die Formel  $C_{14}$  auf, die, z. B. im Grad. *Tollite hostias* auftritt, und die eindeutig Züge einer näheren Verwandtschaft zur vorhergenannten aufweist. Außerhalb dieser Gruppe von vier Gradualia scheinen diese Wendungen nicht mehr gebraucht worden zu sein — ein Hinweis auf Formelhaftigkeit oder Individualität?

In AR gilt hinsichtlich der Formel  $A_{14}$  das Gleiche, wobei auch Formeln begegnen, die, wenigstens vom Anfang her als Varianten anzusprechen wären, z. B. *Beatus vir, Misit Dominus* — findet sich auch in der betreffenden Gruppe in der Tabelle von Apel —, *Benedictus qui* u. a., ohne daß man notwendig von einer vergleichbaren Parallelität wie zwischen  $A_{14}$  und  $C_{14}$  sprechen kann. So kann und müßte man natürlich alle parallelierbaren Situationen vergleichen.

Auch hier also verhalten sich die beiden Fassungen nicht ganz gleichartig, denn zwar weist *Timebunt* in AR eine Formel auf, die man mit  $A_{14}$  vergleichen kann, nur sucht man nach ihrer Parallele in *Prope est*, wird man enttäuscht, da ist eine ganz andere Wendung, „statt dessen“ aber, findet sich die Wendung aus *Timebunt* in AR in *Tollite hostias*, ausgerechnet da, wo Greg die Formel  $C_{14}$  aufweist. Also zusammengefaßt: Die Formel  $A_{14}$  haben in Greg die Gradualia *Prope est dominus* und *Timebunt*; das kann man aus Apels Tabelle ersehen; das Grad. *Timebunt* hat (in Greg), wie auch *Misit Dominus* die verwandte Wendung  $C_{14}$ ; in AR weist *Timebunt* eine mit  $A_{14}$  vergleichbare Fassung auf, die sich aber nicht in *Prope est* wiederfindet, auch nicht in *Misit Dominus*, es ist schon verwirrend: Die beiden Melodien haben an den betreffenden Stellen auch untereinander keine Gleichheit; „dafür“ aber findet sich die Wendung aus *Timebunt* in AR in *Tollite hostias* wieder, identisch (die Tendenz zur *Vereinheitlichung* in AR scheint manchmal etwas merkwürdige Wege gegenüber Greg gegangen zu sein — ein deutlicher Verweis darauf, daß man zunächst alle Formeleinsätze, wie auch deren konkrete, jeweilige Gestalten nebst Einbindung in den melodischen Kontext beachten und vergleichen sollte)<sup>481</sup>

Methodisch am sinnvollsten ist es also zunächst einmal, nur zu konstatieren und zu klassifizieren, wo dies möglich erscheint, oder annehmen, daß beide Fassungen selbständig und in Verfolgung der ihnen jeweils eigenen Stilprinzipien die eine gemeinsame Grundform verändert haben, auch wenn dies nicht gerade sehr effektiv für das Ziel einer wissenschaftlichen Selbstdarstellung sein sollte. Aber, es bleibt noch eine Möglichkeit, man kann die Melodien jeweils zu Anfang der Verse vergleichen, schließlich sind nicht eventuelle Formelverschiebungen und dgl., sondern allein die konkreten melodischen Gestaltungen für den Versuch einer Bestimmung der gegenseitigen Relation von Bedeutung. Und, ob wirklich die Voraussetzung einer Alternative  $AR \rightarrow Greg$  oder  $AR \leftarrow Greg$  überhaupt eine sinnvolle Fragestellung darstellt, das sei dahingestellt (oder besser: Sei bezweifelt); methodisch wäre der Verzicht auf eine solche Frage vielleicht doch heuristisch

<sup>481</sup>Hinzu kommt noch, daß auch die jeweiligen Schlußbildungen der Verse in der betreffenden Gruppe nach Apel eine jeweils andere Verteilung von Formeln aufweisen als die angesprochenen Versanfänge; auch hier herrscht ersichtlich ästhetisch kompositorische *Willkür*.

zunächst nicht ganz unnötig, aus dem Grad. *Timebunt gentes* (Neumengliederung in Greg nach St. Gallen):

Quo-ni- am ae- di- fi- ca- vit Do- mi-

nus Si-on,

Snow beschreibt, ib., S. 494 f.: *A comparison with the Gregorian version ... shows that the numerous pressus formations, so typical of the Gregorian Graduals, are all replaced by smoothly moving climacus groups*, und beschreibt damit eine Relation, in der AR etwas, das in Greg vorkommt, verändert wird. Explizit macht Snow eine solche Auffassung natürlich nicht, so daß man seine Beschreibung als abstrakt ansehen darf. Auffällig ist wieder die „Verschiebung“ des großen Melismas dieses Abschnitts, Greg setzt es auf die letzte Silbe, AR auf den Akzent — nur ist dies kein Nachweis von sekundärer Normalisierung, weil AR oft genug den Akzent nicht beachtet. Daß die Melismen vergleichbar sein könnten, könnte man aus den *porrectus*-Figurgen *chc* schließen wollen; vergleicht man so die beiden Melismen, als invariant gegenüber ihrer jeweiligen „Verschiebung“, so fällt auf, daß nur Greg, wie üblich, die tonräumliche Dynamik des Abstiegs nach unten sukzessive in Bezug auf den Halteton *c* durchführt: *cca cca ccG abGF*, woran sich der Aufstieg anschließt, nur mit *h*: Auch diese Nutzung der „Chromatik“ der alternativen Tetrachorde — Vermeidung durch Terzsprünge, und dann Verwendung es bisher vermiedenen Tons *b* zur Einführung des Abstiegs zum Tiefstton. AR kennt solche Subtilitäten nicht, da wird einfach der Abstieg *c – G* dreimal wiederholt, bis der Aufstiege folgt. Wenn Greg auf *Sion*, aber auch im Melisma jeweils höher reicht als AR, ist dies auch nicht gerade ein Hinweis auf Abstammung AR aus Greg: Da wird der Ambitus *F – f* durchsungen, wie angesprochen in aufeinander bezogenen Teilchen — man vergleiche auch *Sion*: *CDDC DFFC DC FFFDC CDa*. Demgegenüber erscheint AR als trivial: „Trillerfigur“ auf Rezitationston, nach oben „überbotener“ Abstieg. Hier kann man nicht einfach von *Nivellierung* o. ä. reden, hier liegen grundsätzliche Unterschiede vor, es sei denn, man will solche klaren Unterschiede auch „im Kleinen“ als für die Zeit gar nicht existent voraussetzen und damit den Sängern der Zeit ein musikalisches Gestaltfinden, eine Gestaltbildung einfach

absprechen, was man lieber unterlassen sollte.

Dennoch, angesichts der von Pfisterer, und, wenn auch mit anderen Gründen, aber mit identischer Vorüberzeugung, auf die Tagesordnung gebrachten — methodisch vielleicht doch etwas voreiligen — Diskussion alternativer genetischer Relation beider Fassungen, kann man fragen, ob Snow hier sozusagen implizit das Richtige sagt: Muß man also die Fassung von AR als Veränderung, ausgerechnet auch noch als *Glättung* von Greg ansehen? Angesichts der sonstigen Vorliebe von AR zu Kombinationen von Terzsprünge mit *strophicus*-Bildungen, wie sie oben in ausreichender Zahl angeführt worden sind, wird man hier eine gewisse Skepsis gegenüber einer solchen Folgerung nicht unterdrücken können; eine Folgerung, die Pfisterer auch nicht zieht, weil er die Betrachtung der komplexen Gegebenheiten für unnötig oder vielleicht auch für zu mühsam hält. Hinzu kommt aber noch etwas, wie üblich, erscheint Greg als eine derartig übergreifend geplante Bildung, sichtbar z. B. auch im „Reim“ von *Dominus* mit *Sion*, und „motivischen“ Regelmäßigkeiten, daß für eine Erklärung der doch recht langweiligen Bildung von AR als aus Greg erwachsen nicht gerade leicht fallen dürfte. Angesichts der Verschiebung des Melismas wäre natürlich auch erst einmal klarzustellen, ob die beiden Melismen gestaltmäßig überhaupt vergleichbar sind (dies wird aus der Situation z. B. des Grad. *Tollite hostias* klar, wie unten kurz angesprochen wird).

Man kann das einmal voraussetzen, muß dann aber auch die beiden Gebilde miteinander vergleichen; derartige Verschiebungen kommen öfter vor. Allerdings ist hier auch zu fragen, warum dies der Fall sein sollte: Die Korrespondenz der beiden Jubili<sup>482</sup> in Greg ist so bemerkenswert und beim Hören direkt erlebbar, oder auch, wer sich den Klang nicht vorstellen kann, lesbar, daß eine Veränderung zu einem derartig wenig charakteristischen Gebilde wie es von AR vorgetragen wird, nicht gerade leicht plausibel zu machen erscheint: AR formuliert sein Melisma auf *Dominus* in der Wiederholung von Trillerfiguren mit anschließenden skalischen Abstiegen; individuelle Struktur kommt in dieses Gebilde durch die sozusagen doppelten Wiederholungen, einmal der Grundfigur, so dann durch die Einleitungsfigur, die *clivis + oriscus*, wodurch sich eine  $\alpha \alpha'$  Form im Großen ergibt, die wieder elementar durch  $\eta \vartheta \eta \vartheta \zeta$  darzustellen wäre. Eine gestaltmäßige Beziehung zum folgenden Melisma auf *Syon* gibt es in AR nicht, abgesehen von der tonräumlichen Steigerung.

Greg hat andere Merkmale, z. B. den deutlich tiefen Anfang — der wegen Kürze des Textes in *Prope est* fehlt — mit Rezitation auf *F*, was natürlich den Aufstieg zur hohen Rezitation sehr effektiv wirken läßt, was in AR nicht so deutlich wird — daß die Grundlinie ähnlich ist, wird erkennbar. Und warum hier nicht Greg die bearbeitete, effektivere Fassung gewesen sein kann, ist eine aus den parallelisierbaren Melodiegestalten kaum zu beantwortende Frage.

Von größerer Bedeutung ist natürlich das Melisma: Die *clivis d - c* zu Anfang auch des Melismas in AR könnte darauf hinweisen, daß beide Fassungen parallel zu sehen sind, ja

<sup>482</sup>Ohne tief sinnige Assoziationen zu bemühen seien hier mit *iubilus* nichts anderes als Melismen auf bzw. nach der letzten Silbe bezeichnet.

vielleicht doch auch, daß Greg hier bearbeitet hat, denn AR ist hier betonungsmäßig „richtiger“, d. h. dieser Anfang könnte aus der Textbetonung abgeleitet sein, dann müßte Greg das Melisma verschoben haben, womit Greg sozusagen gegen den Sinn dieses Hochtons verstößt, der in AR auf *Dominus* bezogen sein dürfte. Für Greg ist gerade dieser Anfang doch etwas auffällig, denn das nachfolgende eigentliche Melisma, der *iubilus* ist zielgerichtet auf den anschließenden Aufstieg, der wie so oft vorbereitet wird durch einen ausgreifenden Abstieg, bis zum *F*. Die Relation der beiden Terzsprünge zum anschließenden, vom gleichen Ausgangston erreichten Quartsprung ist ästhetisch dynamisch verständlich, entsprechend der folgende Abstieg, noch einen Ton tiefer, so daß der folgende Hochtton in einem, nur einmal „aufgehaltenen“ Septschritt erreicht wird<sup>483</sup>; ein sicher nicht triviales „Ziel“ des Gesamtablaufs. Und daß die Linie noch weiter geführt wird, das Erreichen des Hochttons *f*, und die Betonung des dynamischen Effekts durch den angesprochenen musikalischen „Reim“, kann man aus dem Beispiel wohl selbst ersehen.

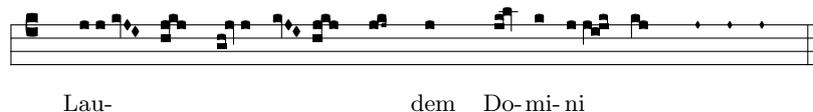
Wollte man also eine direkte Ableitung von AR aus Greg unbedingt behaupten wollen, so kann man, unabhängig von der Erklärung der Verschiebung, nur feststellen, daß AR dann notwendig in einer Form umkomponiert haben muß, die man nicht als einfache Vereinfachung, sondern als bewußten Umkomposition deuten muß — wenn man diese Ableitung unbedingt durchsetzen will. Und warum sollte AR bei einer solchen bewußte „Umredaktion“ dann gerade hier die so klare melodische Disposition zerstört haben durch die Trennung der so eindeutig direkt aufeinander bezogenen Melismen in Greg, warum sollte AR den erreichten Höchstton auslassen? Nimmt man an, daß der Abstieg von Höchstton der Urfassung eigen war, skalisch in der Art von AR erfolgt ist, wird man gerade die „Reim“bildung in Greg als sekundäre kompositorische Veränderung ansehen können, als sozusagen progressive „Reim“bildung (von hinten nach vorn). Hinzu kommt natürlich auch noch die Verschiedenheit der jeweiligen Abschlußtöne. Man wird also guten Gewissens nur feststellen können, daß beiden Fassungen eine gemeinsame Grundlinie zu Grunde liegen dürfte, daß AR eine recht einfache Wiederholungsform aufweist, Greg eine die Bewegungsdynamik konsequent motivisch und übergreifend gestaltende Form aufweist — ein Zeichen für besonders frühe und ursprüngliche Entstehung von Greg?

Man kann hier nicht einfach den Zerfall von Ordnung als natürliches Merkmal jeder Entwicklung voraussetzen, denn AR notiert hier ja auch nicht etwa eine Fassung, die einfach — wie auch immer — als einfaches „Zersingen“ bewertet werden kann. Insbesondere darf man auch hier nochmals darauf verweisen, daß für AR eine Bildung mit *strophicus + clivis* mit Terzumfang sehr geläufig ist, wie z. B. auch der Versanfang — also die gleiche Stelle — vom Grad. *Immola* zeigen kann — die dynamische Entwicklung durch Vergrößerung der Sprünge, das kennt nur Greg. Man könnte also von dem ästhetisch gewollten Effekt der melodischen Entwicklung sehr wohl erklären, warum Greg eine Form, wie sie sich in AR findet, umgewandelt haben könnte, ja sich zu derartiger Veränderung veranlaßt sehen mußte, ist doch AR hier gar zu einfach — was übrigens nicht etwa die

<sup>483</sup>Wie man hier auch den Gegensatz von *b* und *ḡ* ästhetisch erklären könnte, ist nicht leicht zu sagen — die Differenzierung aber ist doch bemerkenswert.

Annahme verbieten kann, daß auch AR hier eine Veränderung der Grundform vorgenommen hat, wann auch immer, auch nach dem Entstehen der Gregorianischen Fassung; nur eines dürfte sicher sein: AR direkt aus Greg ableiten zu wollen, verlangte schon einige Arbeit und Überzeugungskraft von, mindestens, Herkulischer Leistungsfähigkeit.

Das gilt sozusagen noch mehr, wenn man die Relation der beiden Versanfänge im Grad. *Prope est* betrachtet: Greg weist die oben zitierte Wendung auf, bis auf den Anfang identisch, AR aber komponiert völlig anders, setzt ein Melisma auf *Laudem Domini*, wo *Prope est* dem Grad. *Timebunt* genau folgend, einen Jubilus auf *Laudem Domini* setzt. Die Parallele zu *Timebunt* endet hier allerdings nicht, denn das folgende Wort *loquetur* wird zwar anders vertont, erreicht aber, im Gegensatz zu AR, wieder den Höchstton *f*. Und auch sonst erscheint die Verwandtschaft der beiden Fassungen in diesem Graduale nicht gerade sehr deutlich, nicht einmal zu Anfang des Responsum. Eine Ableitung des Melismas in AR von Greg ist ausgeschlossen, wie auch umgekehrt (die Neumen zur Verdeutlichung der Form etwas vereinheitlicht) eine Ableitung Greg aus AR auszuschließen ist:



Auch hier liegt eine interessante Regelmäßigkeit vor. Es wäre durchaus denkbar, daß ein Fränkischer Adaptor angesichts der geringen Charakteristik dieser Gestalt auf ein anderes, textlich in nicht völliger Unterschiedenheit — *Laudem Domini/ aedificavit Dominus* — auftretendes Melisma zurückgegriffen haben könnte. „Umgekehrt“ fällt nicht leicht zu verstehen, warum AR in *Tollite hostias* die oben zitierte Formel von *Timebunt* wiederholt, hier aber eine auch nicht gerade charakteristische „Sondermelodie“ eingefügt haben sollte. Unmöglich ist das auch nicht, nur ist eine solche Diskussion hier überhaupt als Ertrag versprechend einzustufen? Insbesondere aber erweist sich auch hier wieder die a priori Voraussetzung Pfisterers, daß Einheitlichkeit ein Zeichen späterer Entwicklung sein müsse, als Bumerang, denn hier ist gerade AR weniger einheitlich als Greg. Am besten also verzichtet man auf solche Voraussetzungen, auch wenn sie die Notwendigkeit von Begründungen und tiefer gehenden Erklärungen möglich zu machen scheinen; es geht um das Problem geschichtlicher Deutung, nicht um a priori Thesen.

Hierzu kann man die Entsprechung der Wendung  $C_{14}$  heranziehen, die man in *Tollite hostias* in Greg findet:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain a melodic line with square notes. The Gregorian staff has a large interval jump (quint) between the notes 'Do' and 'mi', while the AR staff has a smaller interval jump (quart) between the same notes. The text 'vit' is written below the AR staff, and 'Re- ve- la-bit Do- mi- nus' is written below the Greg staff.

So ganz unähnlich sind die beiden Melodien ersichtlich nicht — bemerkenswert ist dabei, daß sie hier in beiden Fassungen gleichermaßen als Betonungs- bzw. Binnenmelisma gesetzt sind, womit die oben nur heuristisch aufgestellte Vergleichbarkeit methodisch als richtiger Ansatz erkennbar wird. Bemerkenswert ist, daß die Formel hier wieder auf *Dominus* erscheint! Irrt sich also der Adaptor oder Komponist des Grad. *Timebunt gentes*, liegt ein einmaliger Fehler in Greg vor? Wann könnte der entstanden sein, oder ergibt er sich aus dem Kontext — so leicht sollte man Fehler nicht einfach behaupten. Könnte dies darauf weisen, daß die Wendung  $A_{14}$  in Greg eine Weiterentwicklung von einem ursprünglichen  $C_{14}$  ist, eine Veränderung durch Intensivierung? Greg beginnt effektvoll(er), wenn man den Ausgangston,  $F$ , beachtet und den gut vorbereiteten Quartsprung, was AR nicht kennt — was natürlich sofort die Frage stellen läßt, warum, bei einer angeblichen Rezeption von Greg in AR gerade dieses Merkmal „zersungen“ worden sein soll, denn sonst erweist sich die Linie von AR als mit der von Greg weitgehend identisch; es fehlt in AR die durch „Chromatik“ so bemerkenswerte Wendung nochmals zur Tonika,  $F$ , was diesmal aber zu einem Quintsprung führt,  $F - c$ , in dem sowohl der Tiefton,  $F$ , als auch die beiden Bestandteile der *bivirga* als *longae* gekennzeichnet sind. Was in Greg, wie gesagt, auffällt, ist der Abstieg zum Tiefstton, wenn man diesen Abstieg als sukzessive Vergrößerung des Bewegungsraumes erleben kann, nämlich durch den gestaltmäßig gegebenen Bezug zum Ausgangsniveau. Demgegenüber bleibt AR auf einer primitiven Wiederholung stehen. Natürlich könnte man von einem so einfachen Stilgefühl im Fall von AR ausgehen, das zu derartigem „Zersingen“ einer klaren bewegungsmäßig wie gestaltmäßig dynamischen Entwicklung führt — ein Problem bleibt für eine solche Annahme, neben der notwendigen Voraussetzung eines so primitiven Stilgefühls: Das Nichterreichen des Tons  $F$ , das läßt sich weder zu Anfang noch zu Ende erklären; und, wie anzudeuten versucht, stellt gerade dies eine zentrale kompositorische Absicht von Greg dar. Wer, bei einer — angeblichen — Rezeption weder den Sinn der Linie noch deren Kontur verstanden hat, der muß von einem so eigenen Stilgefühl dominiert worden sein, daß er ohne eigenen Träger, d. h. ohne eigene Melodietradition zu derartigen — angeblichen — Umgestaltungen nicht fähig gewesen sein könnte: Denn, wie hätte ein ja wohl nicht völlig unfähiger Sänger die Fassung Greg — angeblich — rezipieren oder weiterentwickeln können, und sofort oder auch sekundär solche Entstellungen durchführen können, wenn er nur auf die Tradition von Greg angewiesen gewesen wäre.

Es bleibt aber noch die Frage nach der Relation, in Greg, von  $C_{14}$  und  $A_{14}$  als Versan-

fang. Dafür daß  $C_{14}$  unbedingt eine Verkürzung nebst Verschiebung von  $A_{14}$  sein müsse, scheint es keinen Anhalt zu geben. Beachtet man, daß die betreffende Formel in AR, die also  $C_{14}$  wie  $A_{14}$  entspricht, und zwar in den Gradualia *Tollite hostias*,  $C_{14}$ , und *Timebunt gentes*,  $A_{14}$ , in AR immer, in Greg nur im Fall von  $C_{14}$  ein Binnenmelisma, speziell ein Betonungsmelisma, übrigens immer mit dem Wort *Dominus* verbunden, ist, so dürfte die Folgerung nicht ganz fern liegen, daß die Urform ihr entsprechendes Melisma als solches Binnen- bzw. Betonungsmelisma gehabt hat. Dann müßte notwendig die Jubilus-Form im Grad. *Timebunt* wie im Grad. *Prope est* sekundäre Veränderungen in Greg darstellen; und das ließe sich auch ästhetisch, soweit solche Gründe überhaupt nennbar sind, rechtfertigen, was oben angeführt wurde<sup>484</sup>.

<sup>484</sup>Zur Orientierung sei noch der Anfang des Refrains des Grad. *Tollite portas* zitiert; er lautet so:

AR

Greg

Tol- li- te ho- sti- as

AR

Greg

et in- tro- i- te in a- tri- a e- ius:

Die Melodien erscheinen fast gleich, d. h. man könnte von zwei nur jeweils an betreffenden Stellen etwas mehr oder weniger ornamentierten Ausführungen der gleichen Melodie sprechen: Der Anfang ist identisch, den Aufstieg, *FG* auf *hostias* nur in Greg könnte man als Ornament interpretieren, so wie man die Schlußbildung von AR auf *hostias* als ornamentalen Anhang sozusagen durch Verdoppelung bewerten könnte. Allerdings ergeben sich auch hier gewisse Unterschiede: Greg singt auf *hostias* eine Art bewegtes Rezitativ, nur sind die Bestandteile doch nicht identisch, sondern ergeben eine Folge von vergleichbaren *neumae*, denen allen der Aufstieg mit Quilisma, *FG*, eigen ist: Eine triviale Folge von Floskeln ist das nicht, was deutlich wird, wenn man Anfänge und Schlußtöne der *neumae* vergleicht. Sieht man hier also eine bewußte Formung, wird man AR an dieser Stelle nicht aus Greg abgeleitet verstehen können — das wäre für die Schlußbildung das nur in AR auftretende „Wiederholungsmelisma“, das ein eigener Zusatz sein mag.

Auch die zweite Zeile des Zitats ist in beiden Fassungen erstaunlich ähnlich; anders ist Greg, das hier zu Anfang das Initium auffälliger gestaltet, übrigens auch durch die erreichte Tonhöhe, *d.* Diesen Ton erreicht AR erst später, auf *atria*, wie ebenfalls Greg. Auffällig ist auch wieder

Vor einer weiteren Erörterung bleibt noch die Betrachtung des anderen Falles der Anwendung von  $C_{14}$ , das Grad. *Misit Dominus*; und auch das weist Eigenheiten auf, die auf einen doch recht individuellen Umgang mit den betreffenden Melismen weisen:

The image shows two musical score examples comparing AR and Greg styles. The first example is for the text "Con-fi-te-an-tur". The AR style (top staff) features a melismatic passage with many eighth notes, while the Greg style (bottom staff) is more rhythmic with many quarter notes. The second example is for the text "Do-mi-no". The AR style (top staff) has a melismatic passage with many eighth notes, while the Greg style (bottom staff) is more rhythmic with many quarter notes.

Würde man hier die Vorstellungen von Pfisterer verallgemeinern, müßte man ersicht-

die „Verschiebung“ des Höchsttons *e*, der in beiden Fassungen zum Schluß erreicht wird: AR versteht ihn als Teil eines *iubilus* auf der letzten Silbe, Greg vertont so die betonte Pänultima. Bemerkenswert ist auch der Unterschied der Schlußöne auf *atria* zwischen beiden Fassungen. Auffällig ist hier, daß für einmal Greg den Hochtton *d* nicht nur früher, sondern damit auch öfter anwendet als AR. Eine Entscheidung, welche Fassung hier genetische Voraussetzung der anderen gewesen sein könnte, ist nicht zu treffen, höchstens zu fragen, warum eine — angebliche — Abstammung AR aus Greg ausgerechnet die aufwendige Initialwendung nicht übernommen haben soll. Auch im weiteren Verlauf des Chorstücks ist die Ähnlichkeit beider Melodieversionen so groß — auch den „Reim“ zwischen Ende von Refrain und Vers kennen beide Fassungen —, daß man hier ein Beispiel für sozusagen ein Minimum des Abstands zwischen beiden Fassungen sehen kann; man könnte solche hohen Ähnlichkeitsgrade methodisch zur Ausgangsbasis der Klassifizierung von Unterschieden machen, worauf hier nur hinzuweisen ist.

Von Interesse ist noch die Frage, ob und wie weit sich in Bezug auf diesen Anfang beide Fassungen hinsichtlich Formelhaftigkeit unterscheiden: Nach der Tabelle von W. Apel handelt es sich hier in Greg um nicht formelhafte Wendungen, AR verwendet wenigstens den Anfang von, hier, sechs Silben öfter, ohne daß eine wirkliche Formel vorliegen muß. Greg kennt die entsprechende initiale Übereinstimmung z. B. mit den Grad. *Quis sicut Dominus* oder *Domine Dominus* nicht. Somit wäre eine entsprechende *Angleichung* durch AR schon dadurch schwer zu erklären, daß sich die drei Anfänge in Greg zu deutlich unterscheiden. Könnte also nicht doch die Möglichkeit berücksichtigt werden, daß Greg individualisiert hat, zumal einen doch etwas langweiligen Anfang, wie ihn AR bewahrt haben könnte?

lich feststellen, daß Greg die jüngere Fassung ist, denn sie *vereinheitlicht* klar — und daß ihr das Merkmal *Glättung* in höherem Maße zukommt als AR, ist unbestreitbar —, wenn sie das Melisma auf *Domino* zu Anfang als Parallele zum Vorangehenden interpretiert. Wie ist das möglich, wenn dieses Melisma doch eine Formel, konkret die Formel  $C_{14}$ , benutzt. Die Antwort ist ganz einfach: Wie bereits mehrfach zu beobachten muß man immer die Möglichkeit einer sozusagen regressiven musikalischen „Reim“bildung in Betracht ziehen, die Gestaltungsmöglichkeit nämlich, daß vorangehende Teile sich nach folgenden richten bzw. gestaltet werden, daß der betreffende Komponist also die Gesamtmelodie vor dem geistigen Auge sieht, bzw. Augustinisch gesprochen, in der *memoria* betrachtet und daraus dann kompositorische Veränderungen vornimmt. Daß dies ausgeschlossen sein könnte, daß also die fränkischen *magistri cantilenae* unfähig zur musikalischen Gestalterinnerung hinsichtlich vollständiger Melodien seien, würde höchstens Pfisterer meinen können, der, *ib.*, S. 144, bemerkt: *Um zu bemerken, dass eine Melodie zu hoch beginnt, braucht man entweder eine Aufzeichnung auf Linien ...; oder zumindest eine Vorstellung der gesamten Melodie, die sich im Raum des ebenfalls vorgestellten Tonsystems verschieben lässt, was eher unwahrscheinlich ist. Aus der Perspektive des Sängers, der die Melodie von vorne nach hinten durchsingt, kann diese nicht zu hoch beginnen, sondern allenfalls zu tief schließen.*

Daß der Sänger, wie dies Augustin an einer bekannten Stelle explizit vorführt, nicht einfach los singen kann, sondern eine Melodiegestalt in der *memoria* hat, der er beim Singen folgt, dürfte kaum eine zu weitreichende Voraussetzung sein, vor allem wenn man an die Schulungsmethode eben dieser Sänger und ihr fachliches Niveau beachtet — es müssen nicht alle *cantores* Musikwissenschaftler im Sinne von Guido gewesen sein: Daß mit so „ausgiebiger“ und nicht ganz schmerzloser Ausbildung die Sänger nicht eine intuitive Erfahrung bekommen haben sollten oder könnten, in welcher Lage ihres gesanglichen Ambitus sie die jeweils gelernten Melodien beginnen sollten, ist schwer vorstellbar<sup>485</sup>. Dann kann dem Sänger, der wohl seine Ausführung in der Liturgie nicht ad hoc ohne näheres Wissen um die Melodiegestalt machen dürfte, doch sehr wohl bewußt werden bzw. sein, daß eine gelernte Melodie zu hoch beginnt, es sei denn er dächte wie Graf Bobby<sup>486</sup>: Daß dem Sänger also *eine Vorstellung der gesamten Melodie* hätte fehlen können, wird man also nicht als methodisch sinnvollen Ansatz aufstellen oder einfach als Behauptung vorbringen können.

<sup>485</sup>Es sei nicht verschwiegen, daß späte byzantinische Traktate diese Schwierigkeit ansprechen. Andererseits spricht die *Scolica Enchiradis* zwar falsche Intonation im Verlauf des Singens einer Melodie an; das Problem, zu hoch oder zu tief angefangen zu haben wird in westlicher Musiktheorie jedoch nicht als Problem gesehen. Hinzu kommt, daß die Gestalt der Melodien von Greg, die Bogenform, gestaltmäßige Hilfsmittel gibt.

<sup>486</sup>Der seinen neuen allseits bewunderten Spazierstock als zu lang empfand und daher den besonders schönen Knauf absägen lassen wollte, und auf die Frage, warum er dann nicht das untere Ende abschneiden lassen wolle, die Antwort gab: ... *unten paßt er ja, aber oben ist er zu lang.*

Und was das „tonale“ Gefühl betrifft, das in Greg offenbar oft genug gegenüber AR zu tief beginnenden Aufstiegsinitien führt, so muß dies nicht als Verschieben der Melodie *im Raum des ebenfalls vorgestellten Tonsystems* abstrahiert gewesen sein; es kann andere Abstraktionsfaktoren gegeben haben, die über reine Formelarsenale hinausgehen, z. B. ein intuitives Wissen um die Lage von Halbtönen in Relation zu *finales*. Und genau dieses, später rationalisierte Prinzip des Bezugs auf dann rational festgelegte Haupttöne, eben *finales*, kann sehr wohl in irgendeiner intuitiven, nicht mehr rekonstruierbaren Weise, bewußt gemacht haben, daß eine bestimmte Melodie nicht so ganz der intuitiven, vorrationalen Tonartvorstellung entsprochen hat, daß sie sehr tiefreichenden, sehr hochreichenden Ambitus o. ä. hat — Aurelian z. B. macht klare Aussagen über *hypodorici sive hypomixolidici* Töne, also über Extremtöne in Melodien von Greg, die er sogar vergleicht — dazu könnte man, ehe man solche a priori Behauptungen über gestaltmäßiges Unbewußtsein bei den fränkischen *cantores* aufstellt sogar einmal die Literatur konsultieren. Pfisterer behauptet einfach, natürlich um jeden Einwand gegen seine a priori These einer absoluten Priorität der Gregorianischen Fassung vor der Altrömischen durchzusetzen, daß das Achttonarten-System aus Rom kommen müsse — der Widerspruch der gesamten Quellaussagen muß für eine solche a priori Annahme natürlich nicht beachtet werden. Dann muß es irgendein tonales Klassifikationssystem schon in der Urfassung gegeben haben.

Ersichtlich ist es sinnvoller, gegenüber solchen Spekulationen invariant zu bleiben, und die Musik selbst zu betrachten, z. B. um festzustellen, daß Greg sehr häufig tonal sinnvollere Anfänge gestaltet hat, deren Nicht-„übernahme“ in AR zumindest begründet werden müßte. Unter Beachtung solcher Sachverhalte kann man eben nicht schlankweg voraussetzen, daß eine Vorstellung über die *gesamte Melodie* den Sängern, und damit auch potentiellen Neugestaltern gefehlt haben muß; auch ein Wissen, wie auch immer geistig repräsentiert<sup>487</sup>, von tonartlichen Klassen und deren Bezug auf ein wie auch immer geistig

---

<sup>487</sup>Und die durchweg unbeachtete Erkenntnis von O. Strunk, daß die Mittelbyzantinische Notation keinen Hinweis auf die Lage von Halb- und Ganztönen im vorauszusetzenden diatonischen System gibt, was der „Theorie“bildung in der *Παπαδίκη* bzw. ihren verschiedenen Fassungen genau entspricht, bedeutet doch nicht, daß die Sänger kein Wissen um entsprechende diatonische Unterschiede der von ihnen gesungenen Melodien hatten; daß die Klassifikation in Tonartenklassen ausschließlich durch die auftretenden Formeln, und daß die gesamte Zeit bis zum „Einfluß“ von G. Zarlino auf die Theorie Byzantinischer Kirchenmusik keine weitergehende Abstraktion geschaffen haben könnte, das müßte dann schon nachgewiesen werden. Denn das Fehlen einer Rationalisierung der Diatonik in der Art, wie sie der Westen bereits im 9. Jh. erreicht hat, bedeutet doch nicht, daß es davor überhaupt keine Klassifikationsfaktoren abstrakterer Art als die Gestalt der Formeln gegeben haben könnte — schließlich ist die Theorie der *finales* nicht aus der antiken Theorie ableitbar; hierfür gibt es keine Ansätze, denn auch spätantike Spekulationen mit der Vierzahl auch in Bezug auf die Musik, wo schon das traditionelle *τετραχόρδον* die Vierzahl für jeden Spekulantensolcher Art leicht zugänglich machen konnte, haben keinen Bezug zum Prinzip der *finales* in der Theorie nur der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters!

Wie wäre es da mit dem Versuch, wenigstens als heuristischer Ansatz, zu fragen, ob hier nicht

repräsentiertes Tonsystem ist doch nicht einfach auszuschließen und mit der wissenschaftlich nicht gerade sehr überzeugenden Floskel *eher unwahrscheinlich* abzustreiten — die vorliegende Literatur hat hier einige Hinweise gegeben, die man vor solchen Ausführungen vielleicht doch beachten sollte: Warum sollte es nicht ein Relationsgefühl von *finales*, tonalen Haupttönen und dazu in bestimmten Abständen, Schritten, liegenden Halbtönen gegeben haben, wenn man schon die Melodien korrekt gesungen hat. Also, lassen wir uns nicht durch a priori Vorstellungen ohne quellenmäßige Begründbarkeit ablenken, und betrachten die jeweilige Melodiegestalten.

Und da fällt die genannte *Vereinheitlichung* in Greg gegenüber AR doch auf: Daß die Melodieverläufe nicht nur hinsichtlich eines Melodiegerüsts gleich sind, ist klar, die Terzsprünge mit Tonwiederholungen<sup>488</sup> sind ebenso deutlich wie die Wiederholungen. Genau hier muß die Frage ansetzen: Die Konsequenz, mit der Greg das Motiv der Terzsprünge nebst Tonwiederholung anwendet, ist so auffällig, insbesondere durch ihr Hineinwirken — bzw. eben progressiv Nach-Vorn-Wirken — in das Schlußmelisma, daß man sicher die Frage stellen darf, welche Fassung hier der Urform am nächsten kommen könnte.

Warum sollte AR nicht auf die so auffällige Eintönigkeit einer Fassung, wie sie in Greg überliefert wird, durch Veränderung reagieren? Angesichts der vielen Beispiele von „bewegtem Rezitativ“ wird man nicht unbedingt voraussetzen können, daß AR sehr empfindlich gegenüber solchen etwas exzessiven Wiederholungen sein muß. Natürlich ist dies kein ausreichender Grund, so daß man versuchen könnte, das Denken eines Komponisten von bzw. in AR zu rekonstruieren: Zunächst stört — als heuristischer, hypothetischer Ansatz formuliert! — ihn die dritte Wiederholung der *clivis a – c*, die er durch einen *torculus c – e – d* einfach ersetzt; warum sollte das nicht möglich sein; nur klar ist dann, daß keine Rezeption, sondern eine sehr bewußte Umarbeitung stattgefunden haben muß. Sodann wird die *tristropa ccc* ersetzt durch eine „Triller“-figur, *cd dc* (also nicht die übliche Entsprechung eines *strophicus cc* in Greg durch *porrectus chc* in AR), und schließlich wird die hochgradig langweilige einfache Wiederholung des Ganzen, also der erneute Terzsprung *a – c* als Merkmal dieser Wiederholung ersetzt durch einen weiterreichenden *scandicus G – a – c*; dadurch ist ein wesentlich deutlicheres Merkmal der Wiederholung des Ganzen gesetzt.

Dann allerdings wird die Relation der beiden Fassungen verändert: Greg sieht die Folge *ccc – a* als Entsprechung der anfänglichen *clivis c – a*, verbindet also die Wiederholung direkt mit dem Vorausgehenden. AR dagegen wiederholt<sup>489</sup> genau, so daß hier nicht etwa eine dritte *clivis* durch den *torculus c – e – d* ersetzt wird. Und schließlich ist der Schluß in beiden Versionen ganz verschieden. Greg kennt als einzige melodische Differenzierung

---

eine Rationalisierung einer, nicht mehr faßbaren, damit aber nicht ausgeschlossenen vorrationalen Abstraktion vorliegen könnte.

<sup>488</sup>Und hier wird man die Notation in AR nur als Variante von der von Greg ansehen können; allerdings: Ganz trivial sind die *pressus* und *strophici* auch nicht; Greg wendet dezidiert „Zierneumen“ an, die AR nicht ganz fremd sind, AR notiert sozusagen rein tonhöhenmäßig.

<sup>489</sup>Die Auslassung des einen Tones *c* ist wohl Zufall.

die, dann auf *Domino* wiederholte *clivis d – c*, AR betont nochmals den Tiefton *G*; Greg erscheint mit seiner besonders für den Vers gültigen „Insistenz“ auf dem Rezitationston auffällig einheitlich oder langweilig, betrachtet man allerdings einige Melismen wird die Form von Greg gegenüber der von AR auffällig<sup>490</sup>.

Bemerkenswert ist auch, daß AR und Greg in den ersten sechs Tönen auf *Domino* identisch sind, ja man kann den *porrectus c – h – c* als Entsprechung zur *bistropa* in Greg sehen. Die in Greg bestehende klare Parallele zum Vorangehenden kennt AR nicht, ebenso nicht die Ökonomie der Tonlagen: Wenn Greg sozusagen endlich den Ton *G* erreicht, wird damit nicht nur auf das Vorangehende Stillstehen „geantwortet“, sondern überhaupt die melodische Bewegung erreicht, z. B. in einem wirklich auffälligen tonräumlichen Effekt der von AR schon zu Anfang „verbraucht“ Höchstton *e* ganz zum Schluß gesungen, zwar in St. Gallen mit *c* gekennzeichnet, als Warnung vor zu langem Anhalten vielleicht, aber

<sup>490</sup>Eines dieser Melismen aus dem Grad. *Misit Dominus*, sei hier angeführt (aus dem Responsum):

The image displays two musical examples comparing AR (Ambrosian Rhythmic) and Greg (Gregorian) styles. The first example shows the phrase "et sa-na-vit e-". The AR line is a single staff with a melisma on "e-" that stays on a high note. The Greg line is a two-staff system with a melisma on "e-" that descends through several notes. The second example shows the phrase "os:". The AR line is a single staff with a melisma on "os:" that stays on a high note. The Greg line is a two-staff system with a melisma on "os:" that descends through several notes.

Wieder ist die Verteilung der Melismen unterschiedlich, auch das wäre statistisch zu bewerten. Die Lagen sind jeweils vergleichbar, nur ist der Aufstieg von Greg bis zu *f*, womit der Ambitus eine Oktav beträgt, nicht nur größer als der von AR, sondern auch wirkungsvoller entwickelt; AR hat für den Aufstieg auf *eos* nur die übliche Floskel, die als „Antwort“ oder Reaktion auf die Gestalt von Greg zu interpretieren, nicht leicht fallen kann. Greg steigt in drei Anläufen auf, erreicht jeweils drei Ebenen, erst *a/F*, dann *c/a* und schließlich *f/c*. Auffallend ist auch, daß Greg den „Satz“ *sanavit* in tiefer Lage abschließt, wogegen AR den Tiefton erst im Rahmen des anschließenden Initiums verwendet; auch das dürfte kein Zufall sein, sondern eine bewußte Gliederung in Greg. Und schließlich ist der Schluß mit Quartfall in Greg gegenüber dem floskelhaften Schluß von AR nicht so in Beziehung zu setzen, daß AR nur eine Melismenverschiebung und einen *iubilus* angehängt habe. Hier liegen grundsätzliche Formunterschiede vor.

doch als große Sept sehr deutlich durch das Vorgehende bemerkbar.

Auch AR kennt den entsprechenden Aufstieg durch Sprung, effektvoller ist er in Greg aber in jedem Fall. Auch der weitere Melodieverlauf in Greg und AR macht klar, daß die tonräumliche Disposition der Teile in Greg wesentlich eindrucksvoller als in AR ist, denn im folgenden Abschnitt wird der Ton *f*, in beiden Fassungen, erreicht; daß dies Merkmal auch der Urfassung gewesen sein muß, ist damit klar.

Man muß natürlich noch etwas bemerken: Betrachtet man die Entsprechung auf die Formel  $C_{14}$  (Apel) in AR, so fällt auf, daß AR viel weniger *vereinheitlicht* ist als Greg. Der wirklich ästhetisch auffällige Effekt der tonräumlichen Gesamtdisposition und die „Erlösung“ aus der Wiederholung durch den Effekt, daß die *clivis a - c* „endlich“ durch die *c - G* ersetzt wird, läßt es eben nicht a priori ausschließen, daß Greg hier eine vorliegende Fassung, die der von AR näher gestanden haben könnte, so umformt, daß diese auffällige Gestaltung entstanden ist — z. B. durch Wahl der Formel  $C_{14}$  und progressive Angleichung im beschriebenen Sinne. Beweisbar ist dies nicht, nur bleibt ebensowenig beweisbar, warum ein — angeblich — Greg rezipierendes AR die Melodie so verändert haben sollte, bzw. warum nur AR, nicht aber Greg zu kompositorisch wesentlichen Veränderungen für fähig erklärt werden kann oder darf — hat man nicht die Gewissheit aus einer a priori These.

Auch hier erscheint das Modell einer in beiden Fassungen nach eigenen Stilprinzipien veränderten gemeinsamen Urfassung der historischen Wirklichkeit eher gemäß als irgendeine der a priori Annahmen. Und warum AR ausgerechnet den so effektvollen Schluß von Greg in der Formel verändert haben sollte, fällt jedenfalls nicht ganz leicht zu erklären — da könnte man auch Gründe finden, z. B. eine Abneigung gegen Quintsprünge, um dann zu bemerken, daß das nicht so sinnvoll erscheint, aber vielleicht geht es so: Eine Abneigung gegen Quintsprünge, denen dann noch ein Terzsprung folgt. Warum dies aber nicht eine Interpretation einer AR näher stehenden Fassung durch Greg gewesen sein darf, ist ebenfalls nicht erfindlich. Aus den Melodien erhält man auch hier keine klare Entscheidungshilfe gegen die Annahme einer gemeinsamen Urfassung und der Fähigkeit beider Fassungen zur Veränderung.

**2.11.4.1.2 Zur unterschiedlichen Verwendung der Formeln  $C_{11}$  und  $F_{11}$  und anderer alternativer Formeln** Und hält man es einmal für möglich, daß Komponisten auch im Choral ästhetische Stilfaktoren hatten, daß sie ihre Musik als Musik und nicht einfach als Folge von *funktionalen* Formeln verstanden haben — dann wäre die Beibehaltung des Rezitativs für alle Lieder doch praktischer gewesen —, dann darf man vielleicht auch die Gesamtmelodie betrachten: Und wer da am Schluß des Verses eine Reminiszenz an seinen Anfang, nur in Greg, erlebt, der kommt der Gestaltvorstellung des Komponisten vielleicht doch nahe, ja man kann in der gesamten Formel,  $F_{11}$ , geradezu eine Zusammenfassung oder verkürzte Wiederholung der angesprochenen umfassenden tonräumlich dynamischen Disposition des Versanfangs sehen.

Und damit kommt man zu den Schlußbildungen<sup>491</sup>. Man wird die Komposition in Greg nicht verstehen können, wenn man nicht voraussetzt, daß, wie auch in AR, Formeln frei verfügbare Kompositionselemente darstellen, wobei natürlich aus nicht fernliegenden

---

<sup>491</sup>Pfisterer vergleicht seltsamerweise nur die Formel des Verschlusses in AR mit der Formel  $F_{10}$ , ib., S. 142, was deshalb seltsam ist, weil die Parallele von  $F_{11}$  in Greg mit der üblichen Schlußformel für den Vers und partiell auch den Kehrsvers in AR eindeutig ist, schon vom durchschrittenen Ambitus her.

Seltsam berührt auch die Folgerung aus der Tatsache, daß Greg wie so oft musikalische „Reim“e zwischen Responsum und Versende kennt, daß dies ein Hinweis auf größeres Alter sei; seltsam auch deshalb, weil AR auch gelegentlich in den Gradualia der betreffenden Tonart solche musikalischen „Reim“e kennt. *Die Annahme einer funktionalen Differenzierung auf fränkischer Seite erklärte nicht, warum etwa auf fränkischer Seite die Melismen  $f_{10}$  und  $f_{11}$  sowohl im Responsum als auch im Vers auftreten ...,  $f_{10}$  ... auch einige Responsa abschließt.* Wieder also dürfen, nur natürlich nicht in AR, „Reim“bildungen zwischen Vers und Kehrsvers kein Zeichen einer sekundären *Angleichung* sein; in den Alleluias jedenfalls sind, wie bereits bemerkt, solche funktional identischen „Reime“ als Zeichen für spätere Entstehung interpretiert worden, nicht ganz ohne ausreichende Gründe.

Warum darf also ein Gregorianischer Komponist nicht musikalische „Reim“e mit verfügbaren Formeln gebildet haben, als Umformung einer anderen Vorlage — wenn auch AR dies kennt? Ach so, es geht um eine *funktionale Differenzierung*; wer kann behaupten, daß die Komponisten von/in Greg sich an solche *Funktionalitäten* gehalten haben müßten? Pfisterer jedenfalls versucht nicht einmal, denn das geht über die Nutzung der bequemen, aber für solche Fragen nicht ganz ausreichenden, aber natürlich vorbildlichen, Tabellen bei Apel hinaus, potentielle Gründe für solche „Reim“bildungen zu erfahren, wenn nicht der Umstand überhaupt einer solchen *Vereinheitlichung* als Grundmöglichkeit musikalischer Formbildung angesehen werden darf, wer sollte warum einen *funktionalen* Unterschied zwischen Vers und Responsum in der Art gemacht haben, daß „Reime“ zwischen diesen Teilen der Komplexform ungewollt, unzulässig, liturgisch undenkbar o. ä. gewesen sein könnten? Gerade eine bewußte redaktionelle, gleichzeitig aber auch individualisierende Arbeit an übernommenen Melodien kann zu solchen *Vereinheitlichungen* oder *Angleichungen* geführt haben, etwa als Ausdruck der Einheitlichkeit der jeweiligen Melodie bzw. des jeweiligen Liedes — warum das dann nicht durchgehend durchgeführt worden ist, das liegt in der Natur des ästhetischen „Gegenstands“, hier ist immer, zwangsläufig eine gewisse *Willkür* zu erwarten, beachtet man die Natur der Musik der Liturgie als Musik: Dennoch, solche Spekulationen über (noch?) nicht ergründbare Möglichkeiten von Erklärungen sind eher unproduktiv.

Daß Greg immer nur strikt *funktional* gedacht hätte, also unter irgendeinem Zwang gestanden hätte, „Reim“e zwischen Schlüssen von Kehrsvers und Vers zu vermeiden, nur weil hier vergleichbare Schlüsse vorliegen, also „Reim“bildung durchaus nahe liegt, das jedenfalls zeigen die Melodien nicht gerade an. Auch hier wird man besser tun, Pfisterers Vergrößerungen nicht zu ernst zu nehmen. Aber man kann natürlich die Melodien als Einheiten betrachten, was allerdings Mühe macht, denn dazu reichen Apels so wertvolle Tabellen nicht mehr aus.

Gründen diese Freiheit eingeschränkt sein muß: Die Struktur der Melodien ist insgesamt bekanntlich auf syntaktische Strukturen bezogen, eine initiale Formel kann nicht als Schlußformel verwendet werden, aber natürlich kann man, und das kommt doch häufig genug vor, abschließende Formeln oder Melodiewendungen an verschiedenen Stellen verwenden, an denen ein Schluß, ein syntaktisch vergleichbarer Einschnitt vorliegt<sup>492</sup>. Insofern muß man natürlich von *funktionalen* Formeln sprechen, aber doch nicht in Hinblick des Unterschieds von Versschluß und Schluß eines Kehrverses, da kann es musikalische „Reim“e geben — und wenn Pfisterer nur ein wenig genauer auf die Noten von AR geschaut hätte, wäre ihm aufgefallen, daß auch AR in den Gradualia der betrachteten Tonart solche „Reim“e verwendet, nicht obligatorisch, aber eben doch ab und zu. Und dann, was „schmerzt“ auch nicht etwa immer in Übereinstimmung zu Greg’s Gebrauch dieses Mittels musikalischer Gestaltbildung — oder sollte man hier, in AR, dann *Vereinheitlichung* sagen?

Und damit ist eine weitere, eigentliche Aufgabe angesprochen, die ein wirklich seriöser Vergleich von AR und Greg bewältigen muß: Es geht nicht nur um einen Vergleich von Formelentsprechungen, also letztlich von Buchstabenfolgen, sondern von Gesamtanlagen jeder Melodie und ihrer Parallelen und Unterschiede im Einzelnen, in der einzelnen Neume. Schauen wir also einmal die von Pfisterer nicht verstandene Beziehung der dominanten Schlußformel in AR und der gegenüber  $F_{10}$  in Greg wesentlich selteneren Form  $F_{11}$  — natürlich stets mit Derivaten und Teilen — genauer an, am Beispiel des Grad. *Misit Dominus*, so wird man die Frage stellen müssen, warum AR mit seiner von Pfisterer behaupteten *Vereinheitlichung* der Schlußformeln ausgerechnet eine in Greg so viel seltener — 29 Mal in Apels Tabelle gegenüber 10 Mal — Formel verwendet hat. So trivial erscheint dieser Umstand auch nicht, wenn man postuliert, daß AR von Greg abstamme, um einfach unbeachtet zu bleiben (vor allem, wenn man noch, wie dies unten geschehen soll, den Schluß des Kehrverses im Grad. *Adjuvabit eam* beachtet):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show square neumes on a four-line staff. The AR staff has a more complex, multi-measure structure with many neumes, while the Greg staff has a simpler, more regular structure. Below the staves, the Latin text 'fi- li- is ho- mi-num.' is written, with hyphens indicating syllable boundaries. The AR staff's neumes are more varied in shape and placement, while the Greg staff's neumes are more uniform.

<sup>492</sup>Eine Einschränkung ist hier in Hinblick auf AR notwendig: Da treten Floskeln nicht immer syntaktisch funktional gleichartig auf, auch für größere Formeln gibt es da syntaktische Zuordnungs-„vagheiten“, die man ebenfalls erst einmal statistisch verifizieren sollte.



Die Auffälligkeit des schnellen und weitreichenden Auf- und Abstiegs<sup>493</sup> ist so, daß die Parallelität der beiden Fassungen hier wohl unbestreitbar ist. AR ist davor charakterisiert durch eine Sonderform des „bewegten“ Rezitativs, identische Trillerfigur auf der jeweils betonten Silbe der sonst einfachen Rezitation. Greg dagegen in gleicher Lage zitiert sozusagen den Gestus des Versanfangs, und beachtet nur einmal den Akzent, nämlich das für die identische Akzentfigur von AR typische Erreichen des Höchsttons *e*. Auch hier erweist sich Greg als tonräumlich ökonomisch, zudem als effektvoller, weil Greg eben den Terzsprung hier als eindeutig dominante *neuma* einführt. Die Bewußtheit dieses Zitierens des Anfangs wird besonders deutlich in dem in AR nicht auffindbaren Iterieren der *strophicus* - *Terzsprung* Figur, die natürlich den folgenden Septaufstieg insgesamt besonders effektiv erleben läßt.

AR ist hier weniger auffällig, weil der Tiefstton in sozusagen normaler Kadenzbewegung erreicht wird. Außerdem erscheint AR etwas „geschwätziger“ — o, was für ein unwissenschaftlicher Ausdruck! —, wenn der Tiefstton, die *Tonika*, nach erstem Erreichen im Melisma nochmals sozusagen bestätigt wird. Greg erscheint demgegenüber kurz und „lakonisch“, um einen weiteren solchen unwissenschaftlichen Ausdruck zu verwenden: Greg stellt den Effekt des krassen Ab- und Aufstiegs, immerhin wie gesagt eine große Sept, fast unverziert als Skala dar; nur zuletzt wird, ebenfalls ästhetisch effektiv der Wechsel zur Tonika durch den Wechsel des Tetrachords in der für diese Tonart charakteristischen Weise herausgestellt. Und es wird wohl niemand leugnen können, daß die Melodieführung der letzten Neumen genau auf dieses Ereignis hin geformt ist: *e ḥ c a* folgt *G ḅ a F*, die letzten zwei Töne als *longae* notiert.

AR jedenfalls kennt dieses Gestaltmerkmal nicht, charakteristisch sind die üblichen durch Gegenbewegung unterbrochenen skalischen Bewegungen nach unten. Wieder erscheint Greg als die charakteristische, AR als eine bei gleicher Grundkontur — das ist Voraussetzung für einen Vergleich — wesentlich weniger charakteristische Bildung. AR verwendet diese Formel für so gut wie alle Verschlüsse und dazu noch für zahlreiche Schlüsse von Kehrversen in den betreffenden Gradualia, bildet mit diesem Mittel also auch musikalische „Reim“e zwischen den beiden wesentlichen Formteilen, warum auch nicht? Die in Greg häufigste Schlußwendung, die von Apel mit  $F_{10}$  bzw. Teile davon bezeichnete Wendung scheint keine direkte Entsprechung in AR zu haben.

<sup>493</sup>Hier wird vor allem die Teilformel, der Schlußteil,  $f_{11}$  betrachtet, ohne jedesmal genauer auf den jeweiligen Umfang der Formel einzugehen; das wird unten noch geschehen.

Betrachtet man in Apels Tabelle, ib., S. 349, die Noten zu dieser typischen Wendung, so wird man feststellen können, daß sie sicher nicht weniger charakteristisch erscheint als  $F_{11}$  bzw. die entsprechenden Teile dieser Großformel (auf diese Teiligkeit ist noch einzugehen). Wie soll man sich jetzt eine direkte Abstammung AR's von Greg vorstellen: Anstatt die überwiegend dominante Schlußwendung zu nutzen, um die von Pfisterer gewollte *Vereinheitlichung* durchzuführen, greift man sich eine Formel, die viel seltener auftritt, und vereinheitlicht damit, gelegentlich sogar den Schluß des Chorteils. Es ist natürlich möglich, daß AR bei seiner — angeblichen — Rezeption von Greg bei dem oder durch den rezipierenden oder weiterentwickelnden Sänger von AR<sup>494</sup> — hier ist kein intuitiv unbewußtes Zersingen einfach vorauszusetzen, sondern nur bewußte (angebliche) Veränderung von Greg zu AR —, ästhetische Urteile eingesetzt hat, und vor diesen Urteilen die Formel  $F_{10}$  eben nicht Gefallen finden konnte, man also zu einer anderen griff, und mit dieser den Pfisterschen Zwang zur Vereinheitlichung gefolgt ist.

Man muß, um die „geforderte“ direkte Abhängigkeit AR's von Greg unbedingt durchzusetzen, dann allerdings auch zugestehen, daß diese Entscheidung erhebliche redaktionelle Eingriffe bedeutet, einen Umgang mit den — angeblich — rezipierten Melodien, die nur als Bearbeitung zu qualifizieren wäre. Warum dann die Fränkischen *cantores* zu entsprechenden Umarbeitungen einer rezipierten Melodie absolut unfähig gewesen sein sollten, das müßte man erst einmal begründen. Wenn dann Greg eine Urform vorgefunden haben sollte, die eher der Form von AR nahestand; neue Formen erfunden hat, andere Schlußbildungen, weil die Form von  $F_{11}$  nicht in jedem Fall gefallen hat? Wer wollte das so genau wissen, daß er eine solche Entwicklung mit Sicherheit ausschließen könnte — vielleicht wäre also auch hier ein Verzicht auf entsprechende Spekulation die methodisch sinnvollste Option, auch wenn eine einfache Untersuchung der Sachverhalte weniger auffällig sein sollte.

Und wer wollte wissen, ob vielleicht AR erst sekundär, sozusagen auf eigenem Grund die Umgestaltung durchgeführt hat, daß also die Gestalt der Urform weder im Repertoire von Greg noch in dem von AR greifbar ist? Auch hier scheint die Erörterung solcher Fragen zumindest verfrüht und daher hochgradig unpassend: Denn, auch wenn man unbedingt AR als die wesentlich jüngere Fassung erklären will, also unbedingt Greg als identisch rezipierte Gabe Roms ansehen will — der Gregorianische Choral kann doch nicht im Frankenreich entstanden sein! aber, warum nicht? —, so bleibt doch die Frage, ob die oben zitierte Form  $F_{11}$  in Greg oder in AR die Urform (am nächsten) wiedergibt; es ist doch nicht auszuschließen, daß AR, wenn es denn schon dem zwanghaften Trieb zur *Vereinheitlichung* folgen mußte, diese Triebbefriedigung mit der Hilfe einer alten, traditionellen Formel getan haben könnte. Wer will das entscheiden? Daß Greg die Kontur des Aufstiegs und Falls gestaltmäßig charakteristisch formt, wird man kaum leug-

<sup>494</sup>Nach dem großen u. a. Arabisten, Semitisten und Wissenschaftshistoriker, M. Haas muß man sich dies als *Sozietät von Sängern*, s. u., Anm. 509 auf Seite 1043, oder, noch schöner und eindrucksvoller formuliert, eine *chant community*, vorstellen, die sich gar nicht klar sein konnten über die musikalische Gestalt von Formeln.

nen können: Aufstieg fast direkt skalisch; in Übereinstimmung mit AR<sup>495</sup>. Die Gestaltung des Abstiegs überbietet aber die von AR: Zunächst statt Terzsprung ein Quartsprung,  $e - h$ , dann Terzsprung  $c - a$ , und dann als Gegenbewegung die charakteristische Tetrachordänderung  $G - b$ , und schließlich der abschließende Terzsprung zur Tonika, nicht nur „lakonisch“, sondern hinsichtlich der Wirkung des Abstiegs erstaunlich einprägsam, und eindeutig von der Folge der Sprünge bestimmt. Wäre es wirklich auszuschließen, daß Greg bei der Rezeption der Urfassung aus Rom eine weniger markante Bildung von der Art, wie sie AR bietet, in dieser Weise individualisiert und charakterisiert haben könnte? *Quien sabe?* Sinnvoller als derartige nicht beweisbar zu beantwortenden Fragen erscheint doch wohl zunächst die Feststellung der Strukturen. Vom Schwanz her sollte man auch in der Wissenschaft, selbst in der über Musik, das methodische Pferd lieber doch und trotz Boccacios nicht aufzäumen.

**2.11.4.1.3 Formelentsprechungen im Grad. *Adjuvabit* und verwandten Melodien** Daß die Bestimmung der Relationen zwischen dem Formelgebrauch in beiden Versionen so einfach nicht ist, wie dies Pfisterers methodischer Ansatz leicht erscheinen lassen könnte, sondern daß hier, um nochmals Monty Bodkins zu zitieren in erheblichem Maße *wheels within wheels* sind, kann man auch aus dem Schluß des Responsum im Grad. *Adjuvabit eam* ableiten<sup>496</sup>. Warum das an dieser Stelle, also in Hinblick auf die Formel  $F_{11}$  (einschließlich aller Bestandteile, auch bei deren gesondertem Auftreten) geschehen soll? Dazu kann man die anschließend zitierte Stelle betrachten:

The image displays two musical staves comparing the AR (Antiphonal Roman) and Greg (Gregorian) versions of a melodic phrase. The top staff is labeled 'AR' and the bottom 'Greg'. The text 'non com-mo-ve-bi-tur' is written below the staves. The AR version shows a melodic line with a prominent intervallic structure, while the Greg version shows a more stepwise or differently structured line.

<sup>495</sup>Die Entsprechung *bistropa cc* zu *porrectus chc* mag nur notationsmäßig unterschieden sein.

<sup>496</sup>Auch hier macht AR textlich mit der Bildung *Adjuvavit eam Deus* deutlich, daß diese Fassung durchaus spätere Entwicklungszüge zeigt, die man auch einfach als Fehler oder Unaufmerksamkeiten Lateinisch nicht sehr gut geschulter Notatoren qualifizieren kann.

Da findet man doch tatsächlich in AR die typische Schlußformel, hier, wie auch sonst häufig „Reim“mäßig als Schluß auch des Kehrsverses verwendet. Dem steht in Greg eine mit Sicherheit zu parallelisierende Wendung gegenüber; die entspricht aber nicht der in Greg sonst üblichen, übrigens auch gerne als musikalischer „Reim“ zwischen Kehrsvers und Vers verwendeten Formel  $F_{11}$ . Daß die beiden Versionen hier nicht nur im Bereich des Jubilus gleichartig sind, sondern schon von Anfang des Abschnitts, dürfte wohl niemand bestreiten<sup>497</sup>. Wesentliche Unterschiede sind der in Greg durch Sprünge auffälligere Anfang auf *non*, der der musikalischen Assonanz in AR (zum Anfang des Jubilus) widerspricht — daß hier AR im Pfistererschen Sinne vereinheitlicht haben könnte, ist nicht ausgeschlossen; beachtet man aber die folgenden Varianten, könnte eben auch eine bewußte Veränderung in Greg vorliegen: Wie immer geht Greg mit den jeweiligen Höchsttönen ökonomisch um: AR läßt den Ton *e* schon zu Anfang des Abschlusses erklingen, Greg erst zum Jubilusanfang. Das Gleiche gilt für die tonräumliche Disposition auf *commovebitur* mit dem Ton *d*; Greg macht die Maxima wesentlich auffälliger.

Und der Gregorianischen, bewegungsdynamisch bestimmten Ästhetik<sup>498</sup> entspricht eben auch der Anfang auf *non*, Terzsprung nach oben, diatonische Ausfüllung als Gegenbewegung vor dem folgenden Quartsprung, schneller Aufstieg zum Höchstton. Damit aber besteht natürlich die Möglichkeit, daß Greg die in AR und somit vielleicht in der Urform vorgegebene musikalische „Assonanz“ deshalb nicht haben wollte, damit eben der Aufstieg zum Anfang des Jubilus um so auffälliger wirken kann. Auch der „Verzicht“ auf den *torculus* von AR auf *commovebitur* in Greg, die Ersetzung durch eine *bistropa*, d. h. genauer formuliert, deren Bezeichnetes, kann auch der bewußte Verzicht auf eine Parallele zum Schluß der Wendung auf *non* in AR (den *torculus*) durch Greg bedeuten. Schließlich wird in Greg auch der erste Abstieg, und folgende Aufstieg auf *commovebitur* weniger auffällig gestaltet, was das Auftreten des Tiefsttons, der Tonika, anbelangt: In Greg tritt er nur einmal auf. Während AR mit seiner Floskel auf *commovebitur* den Ambitus schon erweitert, also die ersten drei Töne des folgenden Aufstiegs vorwegnimmt,

<sup>497</sup>Bei dem Unterschied zwischen *commovebitur* verwendet AR eine typische Floskel, die gerne auch im Rezitativ die Rolle der Akzentbeachtung übernimmt. Beispiele kann man in den hier vorgestellten Beispielen leicht finden. Auch im Falle der Anfangsneume auf *commovebitur* wird man die Relation zwischen der *virga* in Greg (wohl kurz, nach drei langen „Vortönen“) und dem *porrectus* nicht als essentielle Unterschiede zwischen den Fassungen werten können.

<sup>498</sup>Was soll denn hier eine so unwissenschaftliche Formulierung, könnte ein rationaler Denker fragen, der allerdings nicht zu sehen ist — nichts anderes als einen Hinweis auf die klar erkennbare kompositorische Nutzung der Dynamik melodischer Bewegung, z. B. in der Relation von Aufstiegen, Gegenbewegungen und Beschleunigungen — wenn man z. B. einen Quartsprung nach einem Terzsprung als melische Beschleunigung ansprechen darf; auch hier begegnet man dem wissenschaftlichen Dilemma von Musikwissenschaft: Wesentliche Teile des zu betrachtenden Objekts sind nicht rationalisierbar, man muß entsprechende Erlebnismöglichkeit, sozusagen eine gewisse Musikalität beim Adressaten voraussetzen; die räumlich analoge Linie macht solche Merkmale doch auch ansatzweise rational greifbar.

beschränkt sich Greg auf eine Vorwegnahme nur der ersten zwei Töne: *FG FGa C de ...*, gegenüber *FGaGaG FGa chc de ...* in AR. Man wird nicht behaupten können, daß solche Gestaltungsmerkmale nicht Folge einer neuen musikalischen Gestaltungsart sein können, eines Kompositionsstils, der größere tonräumliche Zusammenhänge planen kann.

Die deutliche Betonung des Terzsprungs *c – a* in Zusammenhang mit *strophici* in Greg könnte eine Reminiszenz an die Bedeutung gerade dieser Bildung in anderen Gradualia der gleichen Tonart sein. Somit ist also aus der Gestalt der Melodien nicht abzuleiten, daß Greg die ältere Fassung sein müsse, etwa deshalb, weil sie die angesprochene musikalische „Assonanz“ von AR nicht nutzt, ja vielleicht sogar verändert hat — dafür gibt es ästhetische Gründe aus dem anschließenden Melodieverlauf.

Damit aber bleibt das Problem, wie man den Umstand deuten soll, daß AR hier die häufigste Schlußformel, sowohl, fakultativ, für den Kehrvers als auch, fast obligat, für den Versschluß vorträgt, während Greg hier eine individuelle, aber eindeutig auf AR bezogene Melodie komponiert. An anderen Stellen entspricht der Formel von AR in Greg aber die Formel  $F_{11}$  (bzw. deren Schlußteil  $f_{11}$ ).

Noch ein paar Seltsamkeiten kommen hinzu: AR hat zu Anfang des Verses im hier behandelten Grad. *Adjuvabit eam* eine nicht sehr häufige, aber doch eindeutig mehrfach verwendete Formel (man findet sie z. B. im Grad. *Memor sit* — nicht im Gradualbuch, aber in den drei jüngsten *Sextuplex*-Hss.; oder im Grad. *Tribulationes*). Im hier besprochenen Grad. *Adjuvabit eam* findet sich also in AR zum Versanfang eine Formel, in Greg aber begegnet ebenfalls individuell, eine bemerkenswerte Bildung, die bis zum Höchstton *g* aufsteigt, der auch in anderen Gradualia dieser Tonart nicht gerade sehr häufig ist, warum sollte nicht ein Komponist in Greg so entschieden haben, zumal wenn die Vorlage weniger interessant war. Daß ausgerechnet die angeblich spätere, abgeleitete Fassung alle solche Merkmale durch, nur als bewußt zu erklärende Ersetzungakte aufgehoben haben soll, ist nicht leicht plausibel zu machen.

Damit aber nicht genug — man findet einigemal zwischen der Schlußformel  $F_{11}$  bzw. deren Teilen auch in Greg einen musikalischen „Reim“ zwischen Versende und Schluß des Kehrverses, wie man leicht aus der Tabelle von Apel ablesen kann. AR kennt z. B. in diesem Grad. *Adjuvabit eam* wie nicht selten in anderen Gradualia dieses Tons ebenfalls einen solchen „Reim“ — das Grad. *Adjuvabit eam* in Greg jedoch kennt gerade hier keinen „Reim“, sondern schließt mit einer anderen Formel, nämlich der für Greg häufigsten Formel  $F_{10}$ , also nicht etwa individuell: Der Komponist hat sich eine andere Formel aus dem verfügbaren Arsenal gewählt — das scheint eine zu beachtende Möglichkeit, eine Potenz solcher Arsenale, die keine Mustermelodien bilden. Dabei kann man die Gestaltung des Versanfangs dieses Grad. in Greg nicht gerade leicht mit AR parallelisieren (wogegen das Grad. *Tribulationes* in beiden Fassungen zu Anfang des Verses weitaus leichter parallelisierbar ist). Dabei tritt im Grad. *Adjuvabit* noch eine Überraschung auf: Das Melisma zu Versanfang benutzt eine Wendung, die  $f_{11}$  nicht unähnlich ist:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain musical notation with square notes and stems. Below the staves, the text 'Flu-' is positioned under the first staff and 'mi- nis' is positioned under the second staff. The AR staff shows a melisma with a wide ambitus, while the Greg staff shows a more restricted range with a distinct cadence.

Ganz ausgeschlossen ist es also wohl nicht, daß Greg hier, wie schon beim Schluß des Kehrverses davor, nicht auch hier, sehr individuell, eine Vorgabe verändert hat, wie sie AR repräsentieren könnte. Warum sollte einem Fränkischen *magister cantilenae* „verboten“ sein, hier besondere Einfälle aus der Vorgabe zu nehmen, um eine eigene Melodie zu erfinden, die mit ihrem Aufstieg und schnellem Abstieg, immerhin in fünf Tönen eine Oktav, in dreizehn Tönen eine Non, sehr originell singt. Also auszuschließen ist dies wohl nicht; und „umgekehrt“ wäre zu fragen, warum ausgerechnet der tonräumliche Höhepunkt, wie überhaupt der viel umfangreichere Ambitus der zitierten Zeile von bzw. in Greg in AR keiner Beachtung wert gewesen sein sollte. AR gestaltet die *strophicus*-Passage von Greg durch Wiederholung einer dazu gedachten Floskel, erreicht damit seinen Tiefston zweimal, was den Effekt des Erreichens des Tiefsttons in Greg viel später nicht ersetzen kann, weil hier keine Verschiebung eines Melismas bzw. eines Melismanteils vorliegen kann: Der Verlauf der Steigerung in Greg von der „endlosen“ Wiederholung von *c* bis „endlich“ (ein Ausdruck als Versuch einer Erfassung der bewegungsmäßig tonräumlichen Dynamik) mit einer ersten Ambituserweiterung das Erreichen des Höchsttons vorbereitet wird, der auffällig schnelle Abstieg, *g* – *F*!, hat in AR keine Entsprechung, insbesondere die angesprochene Floskelwiederholung ist „wörtlich“, der danach erreichte Hochtton in AR wird also nicht besonders vorbereitet, wie auch sein Verlassen nicht auffällig gestaltet ist, sondern als Wiedererreichen der *tuba*, in einer Art „bewegten“ Rezitativs. AR kennt keine Dynamik, wie sie für Greg charakteristisch ist. Auch ist die Einteilung in Greg anders als in AR: Greg schließt an den Höchstton eine Art Kadenz, jedenfalls einen Abstieg auf zwei Ebenen an; aus dieser Tiefstlage erfolgt dann eine Art zweites Melisma. AR dagegen kennt das Erreichen des Tiefsttons nur infolge der Floskelwiederholung. Greg zeigt einen quasi syntaktischen Einschnitt im zweiten Drittel des Melismas, sogar mit einem ausgedehnten Vorinitium, so daß das Melisma wie Aufstieg, Mittelkadenz und weiteres Initium gestaltet ist. Dies findet man in AR nicht — das wird hier nur angedeutet, um die stilistischen Unterschiede zu verdeutlichen: Greg könnte mit seiner Bildung gegenüber der Gestalt von AR ästhetische Gründe anführen, „umgekehrt“ wäre dies nicht so einfach, d. h. ein, angebliches, *vereinheitlichendes* Ersetzen eines Melismas von Greg durch Formel in AR ist ästhetisch meistens nicht zu rechtfertigen, sodaß wieder nur die „Begründung“ durch Gedächtnisschwäche bleibt.

Man muß eben die Möglichkeit immer voraussetzen, daß die Komponisten insgesamt frei mit Gegebenheiten umgehen konnten, „Reim“e bilden, Formeln verwenden oder nicht,

gelegentlich auch ganz frei komponieren, man muß wohl auch für den Choral trotz aller Formelhaftigkeit die Möglichkeit erlauben, daß auch diese Musik von individuellen Menschen geformt worden sein kann, mit allen „Assymmetrien“ und Unregelmäßigkeiten, denen Kunsterzeugnisse auch bei der Verwendung von Topoi — und so könnte man nicht nur die Regeln der Tonalität, sondern auch die Benutzung von Formeln bezeichnen — unterworfen sind. Auf reine *funktionale* Formelanwendung läßt sich auch die Kunst des Chorals, vornehmlich des Gregorianischen nicht reduzieren; die ästhetische *Willkür* ist sozusagen wesensbestimmend für Musik.

Man muß mit der Individualität des kompositorischen Vorgehens immer rechnen. Damit aber werden schematische Relationsbestimmungen aufgrund allein von Schlußformeln zu höchst inadäquaten Formen des Herangehens an das Problem zunächst nur einer Bestimmung der gegenseitigen Charakteristiken der beiden Fassungen.

Um die Individualität der „Reaktion“ von Greg auf die Formel von AR zu erläutern, ist es nicht ganz abwegig, sich z. B. einmal die andere Entsprechung der Formel, nämlich die Wendung  $C_{11}$  in Greg nebst ihrer Parallele in AR zu betrachten; herangezogen sei dazu der Versanfang im Grad. *Tribulationes* — die weitere zu erwartende Entsprechung im Grad. *Memor sit* findet sich nur in den drei „letzten“ *Sextuplex*-Quellen und in AR, aber nicht im Gradualbuch — und die Fassung in St. Yrieux, aus *PM XIII*, ist, wenn man sie wirklich auf der Tonika *F* lesen kann, melodisch nicht vergleichbar mit AR wie auch mit den Gregorianischen Formeln<sup>499</sup>; und im Fall des Grad. *Specie tua* hat man, wie bereits bemerkt, 2.6.2 auf Seite 493, das Problem, daß AR hier den nur in der ältesten *Sextuplex*-Quelle, sonst ersetzten, Verstext hat und auch eine andere Melodie benutzt als die nach Greg zu erwartende, nicht notwendig ein Beweis für die Abstammung von AR aus Greg, aber irgendeinen „passenden“ Grund wird man sicher finden können, Verf. kann sich mehrere denken. Der Versanfang aus dem Grad. *Tribulationes* macht auch eine Besonderheit der Melodie des Versanfangs von Grad. *Adjuvabit* deutlich, die durch die Parallele von *Memor sit* bestätigt wird. Die Parallelität der Fassungen wird nicht nur aus der gemeinsamen Kontur deutlich, sondern auch daraus, daß AR wie Greg eine „Symmetrie“ an gleicher Stelle kennen, nämlich zu Anfang des Melismas auf *Vide*. Greg ist dabei, wie so oft, darin markanter, daß Sprünge als solche auftreten, hier der *porrectus cac*, der in AR ausgefüllt erscheint. Unterschiedlich ist der jeweils erreichte Tiefton, dessen Lage in Greg zu einer „Dreiklangsbrechung“ führt, immerhin keine ganz triviale Melodieführung: *cac Fa c ...*. Natürlich kann man diese Unterschiede nicht einfach für irrelevant erklären. Greg wiederholt den Ton *c*: *cdc cac F ...*, wogegen AR *cdcha cdc G ...* singt; AR hat zwei Töne „zuviel“, vor allem aber ist durch den *porrectus* der Terzsprung in Greg deutlich abgesetzt, *h* wird erst zu Ende des Melismas erreicht; AR kennt diese Disposition des „Halbtons“ nicht. Natürlich könnte man AR aus Greg ableiten wollen, als Ornamentierung, genauso gut könnte man umgekehrt Greg als gestaltmäßige

<sup>499</sup>Man müßte also zunächst untersuchen, warum oder wie das Lied in die Aquitanische Tradition gelangt ist — Gregorianisch ist sie nach dem Ausweis der drei *Sextuplex*-Hss., und wie die Melodietradition sonst noch gestaltet ist.

Intensivierung von AR ansehen. Auch der Schluß des Melismas ist nicht identisch; Greg „verzichtet“ auf die „Symmetrie“ der Floskeln. In der zweiten Zeile ist AR dann klar eine ornamentale Ausweitung, nur ist auch hier die Bildung auf *humilitatem* in Greg keine triviale Parallele zu AR. Deutlich ist auch ein Unterschied in der Kadenzbildung: Greg geht nach dem Höchstton sofort in Kadenzlage, AR umspielt den Terzraum  $c - a$ , macht den „Lagenwechsel“ also weniger deutlich — auch solche Unterschiede müssen nicht trivial sein:

The image contains two musical score examples. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example shows the words 'Vi-' and 'de'. The AR staff has a melody with many small steps and ornaments, while the Greg staff has a simpler melody with larger intervals. The second example shows the words 'hu-mi-', 'li-ta-tem', 'me-', and 'am'. The AR staff has a melody with many small steps and ornaments, while the Greg staff has a simpler melody with larger intervals.

Zunächst wird klar, daß die Fassung der Formel im Grad. *Adjuvabit* von AR die absteigenden Skalen um einen Ton erweitert hat, was einen — nicht „korrekten“ — Einfluß einer anderen, in skalischen Läufen vergleichbaren Formel von AR belegt; einer Formel, die sich z. B. im Grad. *Ad Dominum* am Versanfang findet, auf *Domine* (*MMM* II, S. 150, 3. System). Angesichts der Beschränkung des Ambitus an der gleichen Stelle in Greg wird man hier eine sekundäre Variantenbildung in AR vermuten dürfen, d. h. die Vorgabe von Greg *Adjuvabit* wird man wie in *Tribulationes* setzen dürfen.

Die Fortsetzung der hier betrachteten Anfangswendung des Verses im Grad. *Tribulationes* wurde vor allem deshalb zitiert, weil auch hier eine eindeutige Parallelität der beiden Fassungen vorliegt, insbesondere der Ab- und Aufstieg auf *humilitatem*<sup>500</sup>.

Daß beide Fassungen hier parallel sind, kann man aber auch aus der Zweiteiligkeit der Anfangsformel ersehen, wobei Greg nicht nur nach unten weiter „ausholt“ — Tiefstton

<sup>500</sup>Charakteristisch ist hier, daß der endgültige Abstieg zur Kadenz in Greg auf der vorletzten Silbe, in AR aber schon auf dem vorausgehenden Wort, also als Melisma, gesungen wird. Greg vermeidet damit vielleicht kadenzartige Wendungen auf Wörtern, die textlich keinen Schluß bilden. Solche andere Aufteilung begegnet öfter. Welche Fassung der Urform am nächsten kommt, ist daraus nicht zu beantworten; Greg ist auch in der Verteilung von Melismen klarer; warum dies keine spätere, redaktionelle Entwicklung sein darf, wird man aber auch fragen dürfen.

*F*, vielleicht aus tonalen Gründen (in AR nur *G*) —, sondern wie angesprochen eine musikalisch interessantere Lösung vorstellt. Zunächst ist zu beachten, daß der Anfang der Wiederholung mit initialer Wendung auf den Schluß des vorangehenden Chorstücks zu beziehen ist: In beiden Fassungen endet dieses natürlich mit Kadenz auf der Tonika<sup>501</sup>, so daß der Tiefanfang der Wiederholung zu Anfang sozusagen vorgegeben war.

Darüber hinaus aber wiederholt AR wörtlich, Greg dagegen bildet wieder etwas wie eine *ouvert-clos*-Bildung, wenn der dem *porrectus* folgende *pes* einmal die Tonfolge *F – a*, beim zweitenmal aber die Tonfolge *h – c* vorträgt, woran sich die rezitativische Partie anschließt. Auch hier erscheint also die Fassung von Greg mehr auf den Zusammenhang hin geplant, denn man wird nicht leugnen können, daß der Hörer den Unterschied beider Folgen nach dem *porrectus* bemerken wird. Man wird es eben auch nicht als unwahrscheinlich bezeichnen können, daß Greg die typische Skalenbewegung von AR durch die für Melodien dieser Tonart charakteristische Terzsprungfolge ersetzt haben könnte, wodurch, wie noch zu erörtern, auch der Schluß mit der Formel  $F_{11}$  (speziell die Verwendung der Formel  $f_{11}$ ) in Verbindung gebracht werden kann. Wollte man also die Wendung in Greg als Interpretation oder Redaktion einer AR nahestehenden oder gleichen Vorlage bewerten, kann eine solche Hypothese kaum von vornherein als abwegig qualifiziert werden.

Als originellen Einfall von Greg könnte man so aber auch die Veränderung — wenn man denn so Abhängigkeit setzen wollte — der einfachen Wiederholung des *torculus c – d – c* in AR durch einen *porrectus d – c – d* sowie überhaupt die Verkürzung am Schluß des Anfangsmelismas deuten. Auch hier erscheint AR als eine weitaus primitivere Gestaltung — und es ist eben nicht so leicht plausibel zu machen, daß eine — angeblich — Greg rezipierende oder weiterentwickelnde und dann (notwendig) in solcher Weise überarbeitende Fassung AR wirklich jede Feinheit der Gestaltung in Greg verballhornt oder mißverstanden haben müsse, sozusagen als entwicklungsmaßiges Naturgesetz einer auffälligen Unmusikalität Römischer Sänger. Vergleichbar erscheint auch das Verhältnis der Gestaltungen auf *humilitatem*: Greg wie AR weisen eine Trillerbewegung auf, AR wiederholt die *flexa a – G*, Greg dagegen zieht die Bewegung *a – G – a*, als *porrectus* einmal auf die Silbe *humilitatem*, gewinnt sozusagen daraus dann aber den Schwung zum Quartsprung *G – c*, dem der in beiden Melodien gleiche Aufstieg *h – c – d*, zum Höchstton folgt. Natürlich ist Greg auch hier wieder durch größere Ökonomie in der Verwendung von Extremtönen ausgezeichnet, *d* erscheint insgesamt zweimal, in AR dreimal; dazu paßt ästhetisch gesehen natürlich auch die Verkürzung des Abstiegs auf *meam*, worauf oben bereits hingewiesen wurde.

Natürlich kann man als a priori methodische Entscheidung Gregorianische Melodik als allein durch Formeln und deren Zusammensetzung, vielleicht noch durch gewisse tonale Prinzipien faßbare bzw. zu fassende Erscheinung sehen wollen; für die Betrachtung dieser Musik hat dies den Vorteil, von der Binnengestalt der Wendungen und der Melodien absehen zu können, aber auch sich durch die Wiedergabe von Melodieteilen, wiederholt oder

<sup>501</sup>Der Schluß des Kehrverses in AR auf *G* ist eindeutig ein Irrtum, der bei der Edition hätte verbessert werden können.

formelhaft, in Buchstaben eine unbestreitbar rationale „Analyse“ verschaffen zu können, die auch Vergleiche der beiden Fassungen ermöglicht — allerdings nur, wenn man sich nicht nur vorliegender entsprechender Schemata wie der von Apel bedient, sondern sich auch der, allerdings nicht ganz unaufwendigen Mühe der Aufstellung eigener solcher Schemata insbesondere für die Melodien von AR und dann in Bezug auf die Parallelen überhaupt der Formelverwendung in beiden Fassungen, in jeder Melodie insgesamt unterzieht. Daß eine solche Sichtweise bzw. a priori Einschränkung der Methode dem Choral nicht gewachsen sein kann, insbesondere Greg dürfte klar sein.

Man kann, ja muß also auch, wie hier nur andeutungsweise erläutert werden kann, über solche Feststellungen hinausgehen und sogar nach etwas fragen, was man als den ästhetischen, musikalischen Sinn der betreffenden Melodien fragt, nicht einfach in Bezug auf die, dann natürlich zu abstrahierenden Fragestellungen wie, ob die Melodie auf einen Wortakzent im Text mit *Nach-oben-Gehen* reagiert o. ä., sondern tatsächlich die melodischen Formen betrachtet, bis hin zu dem Objekt, das Guido von Arezzo als elementare Bausteine der Gestaltung von Melodien angesehen hat. Guido schreibt erst nach dem Jahre 1000, ist also nicht einfach heranzuziehen für die Musik, die sicher schon vor 800 entstanden ist. Er zeigt aber, daß der Praktiker des Chorals, wenn er wie Guido zur Reflexion fähig war, klar die Choralmelodik in der Weise verstanden hat, die man als bewußte, individuelle kompositorische Gestaltung auf der Ebene bereits von kleinsten (musikalischen!) *syllabae* hin zu daraus auf verschiedenen Ebenen der Gestaltrelationen zusammengesetzten höheren Gebilden, den *particulae et partes* bezeichnen kann.

Guido erlebt also den Choral als in jeder Einzelheit geformte musikalische Gestalt — zu beweisen, daß dieses Verständnis grundsätzlich ahistorisch, d. h. für die Entstehungszeit falsch gewesen sein müsse, das wäre Aufgabe der Träger von Vorstellungen wie einer Art Entstehen von Choralmelodien aus einer *Sozietät* von *cantores*, eine Art Kunst des Kollektivs (vgl. u., Anm. 509 auf Seite 1043); vielleicht ein Ideal, eine Utopie, deren Anwendung auf die Wirklichkeit des Chorals erst noch bewiesen, nicht einfach suggestiv behauptet werden kann, wie dies M. Haas in seinem neuesten Buch zum Altrömischen Choral so unbekümmert tut.

Denn natürlich stellt sich dann die Frage, ob man unter einer solchen Annahme überhaupt die Melodiegestalt als solche betrachten und gar noch ästhetisch bewerten darf: Wenn, wie dies Haas so überzeugend, wenn auch nicht in Hinblick auf die Quellen, formuliert, dem irgendwie (angeblich) als ursprünglich vorauszusetzenden Sängerkollektiv<sup>502</sup>

<sup>502</sup>Und der gern bemühte Vergleich mit der Sprachgemeinschaft o. ä. und deren Sprachkompetenz ist abwegig, wie schon Guido von Arezzo klar erkannt hat. Warum? Jeder — mit pathologischen Ausnahmen — kann sprechen und Sprachkompetenz erwerben, nur jeder *native speaker* wird damit noch lange nicht zum *native poet*, insbesondere in einer musikalisch hoch entwickelten Kultur. Genau diese Erkenntnis bewog Guido, den Vergleich von Sprache und Musik zu differenzieren bzw. zu spezifizieren zum Vergleich von Musik und Dichtung; das zu bemerken, müßte man die Literatur lesen, aber die ist doch arg schwer zu lesen. Daß auch die Dichtung Regeln entwickeln kann, wie auch Musik, die dann allgemein akzeptiert werden können, wird schon von

gar nicht bewußt gewesen sein kann bzw. darf, daß zwischen der Melodieführung zu Anfang des zitierten Gradualverses auf *humilitatem* ein Unterschied beider Fassungen und gegebenenfalls auch innerhalb jeweils einer Fassung vorliegt, dann erübrigt sich natürlich auch jeder Versuch einer — auch! — mit ästhetischen Kriterien, z. B. der Wirkung tonräumlicher Bewegungsdynamik und ihrer jeweils konkreten, einmaligen melodischen Formulierung arbeitenden Betrachtung dieser Melodien.

Guidos entsprechende Lehre erschiene in solcher Betrachtungsweise als erste exemplarische Fehldeutung einer gar nicht bestehenden musikalischen Form. Eine solche Arbeitsgrundlage ist, wie bereits bemerkt, höchstgradig arbeitssparend, benötigt man doch keine Betrachtung des melodischen Details; reicht die Konstatierung einer Grundlinie und deren Übereinstimmung, denn die *cantores* können gar nicht gewußt haben, daß zwischen dem Singen eines melismatischen Abstiegs auf eine Silbe und dem Singen eines vergleichbaren Abstiegs auf einer folgenden Silbe, also die silbische Verschiebung wie oben angesprochen, ein Unterschied bestanden haben könnte; sie können auch nicht bemerkt haben, daß ein Quartsprung und eine skalische Aufwärtsbewegung unterschiedlich sind.

Andererseits bleibt natürlich das Problem, daß vornehmlich die Gregorianischen Melodien in einer geradezu auffälligen Weise der Betrachtungsweise von Guido, der übrigens selbst noch die Praxis der *oral tradition* gekannt haben muß, wenn er so eindeutig davon berichtet, entgegenkommen: Es fällt äußerst schwer, die weitreichenden kompositorischen Planungen, die die Kontextbezogenheit der kompositorischen Entscheidung schon auf der Ebene der *syllaba* o. ä. erkennen läßt, einfach als zufällige Verfestigung irgendeiner der so unklaren Melodieausführungen verstehen zu wollen. Hinzu kommt aber noch etwas, was die angesprochene These doch als eine etwas seltsame Methode der Betrachtung des Chorals erscheinen läßt: Offenbar waren die Komponisten/Sänger/Reaktoren doch fähig, identische Wiederholungen zu bilden, nicht nur innerhalb jeweils einer Melodie, sondern ersichtlich auch über Melodien hinweg. Da reicht nicht der Hinweis auf eine sekundäre Folge der „Verschriftlichung“, denn, wenn schon die Melodien — in unserem Sinne — ganz verschieden waren, diese Verschiedenheit aber von den betroffenen Sängern gar nicht bemerkt worden sein konnte, dann bleibt bei voneinander liturgisch weit entfernten Melodien mit gleichen Formeln, wie man sie mit Hilfe von Tabellen wie bei Apel, Feretti und anderen sehr leicht finden kann, doch gar kein Grund, diese Melodien, in unserem Sinne, dann doch gleich zu machen. Es bleibt da aber die so angenehme Vagheit und Tiefe solcher Theorien, die sich einer Betrachtung der Wirklichkeit, ihrer konkreten Erscheinungen, also der individuellen Fülle der musikalischen Gestalten so geschickt entziehen.

Wenn hier dann doch der naive (?) Standpunkt Guidos nicht für falsch gehalten wird, der Antike bemerkt und mit der inneren Musikalität der Menschen begründet — zum Beleg mag man in Schriften des Verf. lesen, oder Cicero und Dionys von Halikarnass zur Kenntnis nehmen. Heute wird man solchen zusätzlichen, ästhetischen Kompetenzerwerb sicher etwas anders deuten, nur ist die Existenz entsprechend allgemein — jedenfalls von der betroffenen, eventuell kleinen Kulturschicht — kein Beweis dafür, daß die Musik des Chorals etwa von einer *Sozietät* kollektiv oder demokratisch hervorgebracht worden sein müßte.

die Melodiegestalten also so gelesen werden, wie sie niedergeschrieben die Vorlage jeder Diskussion ihres Wesens überliefern, natürlich unter Beachtung durchgeführter Veränderungen<sup>503</sup>, so ergibt sich diese wissenschaftlich nicht ganz bedeutungslose Entscheidung aus der Gestalt des Chorals. Natürlich kann man dies einen Zirkelschluß nennen, daß man aus der Struktur einer Sache auf ihre Strukturiertheit schließt, im Fall des Chorals, daß man aus der klaren Relation von Teilen, Wiederholungen, variierten Wiederholungen und der Konsequenz von Gestaltbildungen auf jeder Ebene erschließt, daß der Gregorianische Choral komponiert, geplant und nicht als free Jazz entstanden sein dürfte, daß man seine überlieferte Gestalt also ernst nimmt bzw. nehmen darf.

Schließlich sind die dazu verwendeten Kriterien, z. B. die Annahme einer tonräumlichen Bewegungsdynamik, die Aufschwünge von ihrer Ausführung bzw. der geistigen Repräsentation als Anspannungen versteht u. dgl. nicht ohne jede Begründung, was der Einsatz solcher Mittel durch die Choralkomponisten zeigen kann, hinzu kommt die für Betrachtung von Musik, will man nicht im unverbindlich Unkonkreten bleiben, unabdingbare Beachtung der eigenen Erlebensebene als potentieller Hinweis auf menschlich gleichartige Wirkungsfaktoren, wie z. B. das Erreichen von Höchsttönen, vorbereitet oder sehr schnell, als Anspannung<sup>504</sup> o. ä. Aber auch die motivischen Korrespondenzen erweisen in ihrer oft eindeutigen Gegebenheit, daß man in Bezug auf die Entstehung solcher Melodiegestalten von Komposition sprechen muß.

Und die Vermutung, die Unterschiede der drei vergleichbaren Melodien für den Versanfang in den Gradualia *Adjuvabit* und *Tribulationes*, als für die Zeit nicht gegeben, nur für den, was auch immer M. Haas darunter Minderwertiges verstehen will, *Philologen* Unterschiede seien, müßte ihren Sinn schon daran messen lassen, warum die Formel in

---

<sup>503</sup>Und jeder noch so glühende Adept vager *oral tradition* Vorstellungen muß natürlich einräumen, daß er kaum beweisen kann, wann Veränderungen nur nicht bemerkte Varianten der Ausführung und wann sie bewußte Veränderungen darstellen. Daß solche Adepten selbst klare Ausmerzungen von Chromatik als Beweis für die der *oral tradition* eigene Annahme von Vagheit benutzt haben, kann die Dissertation von H. Möller exemplarisch zeigen; ein grundlegender Fehler, auf den an anderer Stelle eingegangen wurde — zu schwierig, um so angenehm leicht verstanden werden zu können, wie dies die Vagheit der Tiefe der angesprochenen These bietet.

<sup>504</sup>Man kann hier den Begriff des *motus* sozusagen für das konkret ausgeführte Intervall bei Guido anführen, wo offensichtlich geistige Repräsentation eines melodischen Verlaufs eben als *Bewegung*, natürlich in Intervallen rational gemessen, wirksam war, oder auch noch ist; darauf hat Verf. an anderer Stelle ausführlich hingewiesen, z. B. in Hinblick auf das Bezeichnete der byzantinischen Neumen, nämlich Bewegungen, die in elementaren Schritten gezählt oder gemessen werden; natürlich kann man nicht erwarten, daß derart komplizierte (?) Sachverhalte oder ihre Darstellung in der Literatur Beachtung finden könnten. Vorstellungen über ganz neue Denkweisen von Musik als *processus* u. ä. sind dagegen leider als durch kontextfreie Einzelwortbetrachtungen terminologischer Gehirne entstandene Fehldeutungen zu sehen, auch darauf hat Verf. hingewiesen.

verschiedenen Gradualia in AR identisch sein kann<sup>505</sup>. Man wird also mit methodisch gutem Gewissen die Melodien so betrachten dürfen, wie dies schon Guido getan hat, d. h. versuchen dürfen, nach der ästhetischen Begründbarkeit jeder einzelnen *neuma* im Gesamtverlauf zu fragen. Schließlich sind die — im angegebenen Rahmen — motivischen Gestaltungen, Korrespondenzen und „Symmetrien“, musikalische „Reim“e und „Assonanzen“ im Fall ihres gar nicht so seltenen Auftretens so eindeutig zu erkennen, rein graphisch, also ohne die Beanspruchung irgendeines, ja nicht einfach vorauszusetzenden musikalischen Empfindens, daß in solchen Fällen die Funktion schon der einzelnen *neuma* als Gestaltungsobjekt nicht bestreitbar ist, daß man eher beweisen müßte, warum in eher prosaischen Partien einer Melodie solche Betrachtungsweise unangemessen sein sollte.

Was man aus der angedeuteten Situation folgern muß, ist somit einmal, daß man jede Melodie solcher Art zunächst als Individualität betrachten muß, daß ohne eine sorgfältige Aufstellung sozusagen korrespondierender Formelbeziehungen zwischen den einzelnen Melodien jeweils einer Fassung untereinander sowie zwischen den beiden Versionen, und daß ohne die Beachtung der Möglichkeit, daß individuelle Gestaltungen immer auftreten können, eine Diskussion potentieller genetischer Relation der beiden Fassungen ein sinnloses Unterfangen darstellt. Deutlich wird auch, daß ein strikter Verzicht auf eine ästhetische Begründung, sei es der individuellen Gestaltung in ihrer Beziehung zum Kontext, sei es im Einsatz verfügbarer, alternativer Formeln, auch beim Choral keine ausreichende methodische Grundlage seiner historischen Betrachtung sein kann. Auch die Melodien des Chorals müssen auch als Kunst betrachtet werden; die Reduktion der Wahrnehmung solcher Melodien auf Formelreihungen erscheint nicht gerade als sinnvolle methodische Ausgangsbasis, auch wenn die Erfassung der Formelstruktur unabdingbar ist. Auch der Choral ist musikalische Kunst.

#### 2.11.4.1.4 Weitere Beobachtungen zur Formel $F_{11}$ und ihrem Kontext

---

<sup>505</sup>Daß etwa ein Sänger in AR nicht bemerkt haben sollte, daß zwischen einem skalischen Quintabstieg und einem skalischen Quartabstieg ein Unterschied besteht, weil eine Repräsentation dieser Formel, eben im Versanfang des Grad. *Adiuwavit* (sic!) die sonst übliche Quartskala durch eine Quintskala ersetzt, wäre eine Vorstellung, die erst beweisen müßte, daß der betreffende Notator nicht, z. B. von der Wendung im Responsum auf *in medio* beeinflusst bewußt verändert haben kann, daß nicht ein echter Irrtum vorliegt oder eine sekundäre Angleichung an die andere vergleichbare Formel durch einen Sänger oder den Notator. So trivial sind die Erscheinungen eben nicht — es dürfte dem Sänger/Redaktor/Komponisten kaum darum gegangen sein, immer die korrekte Formel zu verwenden, als vielmehr die Formel zur Bildung einer sinnvollen Melodie zu nutzen, was selbständige Veränderungen doch nicht ausschließt: Und daß ein Lehrmeister an der betreffenden Stelle nicht auf einen Fehler hingewiesen hätte, auch das ist kaum so leicht nachzuweisen; auch die Melodien in AR sind durchweg hinsichtlich gleicher Formeln erstaunlich gleich.

**2.11.4.1.4.1 Gibt es hinsichtlich der Gestaltung mit Formeln auch ästhetische Individualität?** Nun aber zurück zur Formel  $F_{11}$  und ihrer ästhetischen Deutung, wie sie oben andeutungsweise vorgeschlagen wurde: Wie sollte es denn möglich sein, im Grad. *Misit Dominus* von einer Relation des Anfangs dieser Formel zum Anfang der Versmelodie zu sprechen, wenn es sich doch um eine Formel handelt. Wie soll man sich denn dann überhaupt ästhetische Faktoren vorstellen? Zunächst kann man voraussetzen, daß mit Bestehen eines Alternativen zulassenden Repertoires von Formeln auch die Möglichkeit ästhetischer Begründung bei bestimmten, individuellen Formelauswahlen gegeben ist — einige Gradualia sind, in Greg, so frei komponiert, daß man eher von einer gelegentlichen Verwendung von Formeln in einer betreffenden Melodie sprechen kann als von einer an ein Formelarsenal gebundenes Adaptieren an einen individuellen Text.

Hinzu kommt aber noch etwas; die Formel  $F_{11}$  ist nicht nur deutlich zweiteilig, sondern sie tritt auch noch insgesamt recht selten auf. Nur viermal scheint sie, der Tabelle Apels folgend, aufzutreten. Nicht gerade so oft, um wirklich von einer Formel sprechen zu müssen. Einmal begegnet die Formel zum Versschluß des Grad. *Specie tua*; schade, AR hat hier, wie oben angesprochen ( 2.6.2 auf Seite 493) einen anderen Text, nämlich den nur in der ältesten Quelle der *Sextuplex*-Hss. Verstext verwende.

Aber davon abgesehen, warum sollte ein Komponist/Redaktor nicht auf die Idee einer Verwendung gerade dieser Formel in Analogie zu *Misit Dominus* gekommen sein? Der Versanfang von *Specie tua*, *Propter veritatem* ist nicht so durch die Terzsprungfigur bestimmt wie dies bei *Misit* der Fall ist; man wird aber, angesichts der Wendung auf *Propter veritatem* nicht davon sprechen können, daß eine solche Erinnerung ausgeschlossen sein müßte; warum? Betrachtet man die Gestalt der Formel, so wird deutlich, daß hier die Terz  $c - a$  eine ziemliche Bedeutung hat (nach Apel Formel  $C_{11}$ , die bemerkenswert „symmetrisch“ ist). Hinzu kommt noch etwas Bemerkenswertes, die Wendung im Abschnitt, der dem Schlußabschnitt vorausgeht, findet man wörtlich auf *et deducet* die Anfangswendung von *dextera tua*. Beachtet man diese Gleichheit, nicht ein musikalischer „Reim“, sondern sozusagen eine musikalische „Assonanz“, dann wird deutlich, daß die erste Wendung auf *tua*, also das, was man im letzten Beispiel auf *hominum* findet, als parallele Weiterführung des vorangehenden Abschnitts verstanden werden kann, wobei auch eine sinnvolle tonräumliche Relation zu beobachten ist: Der vorletzte Abschnitt reicht bis  $f$ , der letzte bis  $e$ , und zwar genau in diesem „assonierenden“ Anfangsteil, und nochmals im Abschlußmelisma.

Was heißt das? Die Antwort ist ganz einfach: Es lassen sich tatsächlich Gründe dafür finden, daß ein Komponist/Redaktor — und der Verstext mußte, ausweislich des *Sextuplex*-Repertoires, sekundär vertont werden (die liturgiehistorischen Gründe kennt sicher einer der großen musikwissenschaftlichen Liturgiewissenschaftler) — so gedacht und deshalb die z. B. aus *Misit Dominus* bekannte Gesamtformel  $F_{11}$  verwendet hat: Man soll doch nicht einfach das Feststellen von Formeln und entsprechenden Parallelen als Endziel der Choralbetrachtung ansehen; man sollte zumindest den Versuch machen, nach Gründen für die Wahl alternativer Formeln zu suchen (natürlich, nur wenn derartige

Arsenale verfügbar waren; das dürfte trivial sein).

Einfach die Vermutung als a priori Wahrheit zu setzen, daß Gregorianische Komponisten kein ästhetisches Gefühl gehabt haben könnten oder dürften, nur Formeln, vielleicht auch nach dem Zufallsprinzip zusammengesetzt haben, und damit ein Gebilde wie der Gregorianische Choral entstanden sei, erinnert an die These, daß bei einer ausreichenden Anzahl der Bildung von zufälligen Buchstabenfolgen (entsprechender Anzahl) irgendwann auch einmal die *Odyssee* „herauskommen“ muß; das muß sie, nur dürften die Gregorianischen Komponisten in ihrem Fall dazu nicht die notwendige Zeit gehabt haben. Also darf man doch danach fragen, ob sie bei ihren Gestaltungen nicht vielleicht auch etwas gedacht, oder sogar musikalisch gefühlt haben könnten (und zwar nicht nur in Bezug auf semantische „Krücken“, statistisch nicht verifizierbarer entsprechender Deutungen). Daß bei der Verwendung auch von Formeln oder Wendungen aus „anderen“ Gradualia — ohne gleich die Frage nach Henne und Ei zu stellen, also ob und eventuell welche Melodie die ursprüngliche gewesen sein könnte — auch ästhetische Gründe zu beachten sind, erscheint also nicht als Hirngespinnst eines noch nicht zur Klarheit formalistischer Bequemlichkeit in der Betrachtung von Musik gelangten Fachvertreters.

Im Grad. *Tribulationes* findet sich zu Versanfang wieder die Formel  $C_{11}$ . Also ersichtlich eine Koppelung — nur, im weiteren Verlauf, abgesehen natürlich vom Schluß, sind die Versmelodien doch wieder unterschiedlich. Man kann sich einmal frei von den Zwängen von zu simplen a priori Prinzipien machen, also nicht einfach geringere Anzahl an Formeln mit späterer Entstehung gleichsetzen, was von vornherein ein höchst fragwürdiges methodisches Prinzip darstellt, und daraus Modelle für die historische Wirklichkeit behaupten wollen, sondern die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß die Erfinder und Redaktoren der Gregorianischen Melodien musikalische Kreativität besaßen.

Dann wird man auch die Möglichkeit annehmen dürfen, daß Komponisten bzw. Redaktoren Formeln nach Gründen der Gesamtplanung einer Melodie auswählen, ja vielleicht sogar ersetzen konnten<sup>506</sup>. Warum man dem Gregorianischen Komponisten, vor allem den Fränkischen *magistri cantilenae* jede solche Fähigkeit und auch jede kompositorische Kreativität von vornherein absprechen sollte, ist jedenfalls nicht gerade ein leicht einsehbares a priori Prinzip: Es ist eben nicht einfach auszuschließen, ja klar durch die bekannten musikalischen „Reim“bildungen, „Assonanzen“, wie oben, und überhaupt motivische Verknüpfungen, wie auch die in Greg klar erkennbaren tonräumlich weitreichenden Gesamtdispositionen, daß die Komponisten die Form von Melodien als den Verlauf der gesamten Melodie betreffende Aufgaben und kompositorisches Objekt angesehen haben — und, daß dies in einer Reaktion auf eine schon gegebene, einfachere Form vielleicht

<sup>506</sup>Natürlich setzt das ein vielleicht nicht mehr leicht vorstellbares musikalisches Gedächtnis voraus, dessen Möglichkeit in der Zeit nur deshalb in Abrede zu stellen, weil man selbst sich das nicht vorstellen kann, ist vielleicht auch nicht der sinnvollste methodische Ansatz, die Musik des Chorals verstehen zu können, wie auch die so beliebte „außenseiterische“ Sicht auf den Choral als musikalischer Ethnologe oder eher Volkskundler ohne Bartoksche Musikalität nicht notwendig ein sinnvoller Ansatz ist.

sogar etwas leichter als bei einem völlig neuen, erstmaligen Komponieren gewesen sein könnte, wäre als heuristischer Ansatz auch keine unbegründbare Methode. Pfisterers strikte Zuweisung kompositorischer Vielfalt und damit implizit auch weitreichender Gestaltplanung als Kriterium höheren Alters, Einfachheit und Konformität von Formeln als Zeichen für Modernität jedenfalls verweist das Problem nur wieder auf eine ursprünglich hoch differenzierte, sozusagen durchkomponierte und konturierte Urgestalt und eine unverständlich viele dieser Formmerkmale vernichtenden, damit partiell nivellierenden, partiell aber auch einfach anderen, späteren, Altrömischen Fassung. Deren Komponisten müssen nicht nur tiefst in die von ihnen — angeblich — übernommene Gregorianische Form eingegriffen haben, sondern müssen auch noch in vielen Fällen jedes ästhetisch kompositorischen Gefühls für weitgehend bar erklärt werden; ein musikhistorisches Modell, das zumindest merkwürdig erscheint.

Läßt man sich also von derartig fragwürdigen Vorurteilen, letztlich der absoluten Notwendigkeit, den ästhetisch so beachtlichen Gregorianischen Choral unbedingt in Rom entstanden zu sehen, und dann eben nicht nur gelegentlich auch noch eine Art von Degeneration der gleichen Tradition annehmen zu müssen, nicht beeinflussen, so muß man feststellen, daß die Komponisten fähig waren, Verbindungen zwischen Teilen über eine gesamte Melodie als kompositorisches Planungsobjekt verstanden zu haben, hier also die als ästhetisch sinnvoll empfundene Koppelung des Versanfangs mit dem Versschluß, der gesamten Schlußformel  $F_{11}$ . Man kann offenbar noch etwas weiter gehen und fragen, warum tritt im Grad. *Tribulationes* eigentlich kein „Reim“ zwischen Versende und Ende des Kehrverses ein — nein, das ist keine absurde Frage, denn irgendetwas „Ästhetisches“ müssen sich die Erfinder solcher Melodien gedacht haben. Und da findet man sowohl in AR als auch in Greg eine Abschlußwendung, die zwar mit der genannten Formel bzw. ihrem Gegenstück in AR<sup>507</sup> nicht identisch ist, sehr wohl aber den gleichen Verlauf zeigt, nämlich die so auffälligen schnellen — hier nicht rhythmisch gemeint — Aufstieg über den choralisch nicht gerade kleinen Umfang der großen Sept, von  $F - e$ :

AR

Greg

Do- mi- ne.

Daß hier die Grundlinien gleich sind, ist klar. Bemerkenswert ist, daß Greg den Aufstieg nicht an den Anfang setzt wie AR, sondern den Abstieg zum Tiefton als Teil des Melismas selbst gestaltet (davor nimmt AR den Abstieg von  $d - g$  „vorweg“, Greg kaden-

<sup>507</sup>Dies ist eben nicht  $F_{10}$ , sondern die viel seltenere Formel  $F_{11}$ , bzw., s. u., deren Schlußteil. Ganz ohne Betrachtung der Musik selbst erscheinen Ausführungen über den Choral nicht gerade als begründet.

ziert nur von  $d - a$ . Das tonräumliche Geschehen wird dadurch natürlich deutlicher, wie da auch der Aufstieg in Greg durch Verzicht auf „Ruhetöne“ klar dynamischer erlebbar gemacht wird). Wer wird hier wohl die ältere Fassung am nächsten wiedergeben? Ersichtlich keine sehr fruchtbare Frage. Wichtig ist aber, daß mit dieser offenbar vorgegebenen Grundmelodie ein „Reim“ zum Versschluß bereits gegeben war, weder Greg noch AR also entsprechend gestalten mußten (vgl. etwa in AR das in der hier zitierten Ausgabe direkt davor stehende Grad. *Viderunt omnes*).

Andererseits bedeutet dies aber auch, daß das Prinzip der *Vereinheitlichung* kein notwendiges Prinzip der Komposition war: Hier „reicht“ die grundsätzliche Parallele, eine weitere Angleichung erfolgt nicht — auch wenn sie für ein Modell der Entwicklung, wie sie für Pfisterer typisch ist, nahe gelegen hätte. So geschieht das leicht mit a priori Prinzipien: Die Musik ist auch im Choral oft genug eine individuelle Erscheinung, ausgedacht von Komponisten, die ersichtlich gewisse Fähigkeiten besaßen. Man muß die Melodien daher auch individuell, und dann auch als Ganzes betrachten.

Klar ist aber auch, daß in den beiden genannten Gradualia eine Relation zwischen Anfang und Schluß des Versus besteht, die allerdings nur in Greg zu beobachten ist (wegen des anderen Verses beim Grad. *Specie tua* besteht für einen Vergleich zwischen AR und Greg hier keine statistisch ausreichende Möglichkeit). Solche Dispositionen gibt es also offensichtlich. Man muß versuchen, sie zunächst statistisch zu konkretisieren, und zwar für alle in einer Melodie auftretenden Formeln.

Damit ergibt sich, daß hinsichtlich der Formeln  $C_{11}$  und  $F_{11}$  keine zwingende Kopplung besteht, daß die Formeln also frei — sicher in bestimmtem Rahmen — eingesetzt werden können, daß also auch durchaus möglich ist, musikalischer Kunst in dem Sinne zu begegnen, daß die Komponisten auch hinsichtlich der Kombination von Formeln — und der Bezug zwischen Versanfang und Versende ist in einigen Beispielen eindeutig — kompositorische Freiheit gehabt haben. Solche Freiheit den Fränkischen *cantores* rigoros a priori zu „verbieten“, erscheint nicht gerade eine sinnvolle methodische Grundannahme. Klar ist bis jetzt, daß sich ausreichende Gründe finden lassen, die einen Komponisten zur Verwendung der Schlußformel  $F_{11}$  im Vers bewegen konnten, als kompositorische Entscheidung oder Auswahl aus dem Arsenal von Formeln.

Es bleibt als letztes Graduale, das die gesamte Formel  $F_{11}$  verwendet, ohne den Vers mit  $C_{11}$  zu beginnen, das Grad. *Benedictus qui venit* zu erwähnen. Wie sollte man deuten, wenn ein Bezug zum Anfang des Verses kaum herzustellen ist? Auch hier ist die Antwort sehr einfach, wozu man die ganze Melodie des Versus heranziehen kann. Die letzten zwei Abschnitte im Vers des Grad. *Benedictus qui venit* lauten nämlich (die tonräumliche Disposition in Greg läßt den Hochton in der ersten und letzten Zeile des Zitats auftreten und deshalb nicht mehr in der zweiten Zeile, wogegen AR hier keine solchen Restriktionen kennt — es ist also nicht trivial zu folgern, daß AR auf *in oculis nostris* einfach eine ornamentale Hinzufügung geleistet habe):

et est mi- ra- bi- le

in o- cu- lis no- stris

Was hier geschieht, ist leicht zu erkennen; allerdings findet sich die Parallele nur in Greg. Der letzte und der vorletzte Abschnitt sind eindeutig, vor allem durch musikalischen „Reim“ im Sinne einer *ouvert-clos*-Relation parallelisiert. Dazu mag eine Vorlage wie in AR eine Anregung gegeben haben. Natürlich kann man fragen, welche kompositorische Entscheidung vorgängig war: Wird der vorletzte Abschnitt an den letzten angeglichen oder wird die Schlußformel gewählt, weil der vorletzte Abschnitt eine gestaltmäßige Nähe zu dieser Formel nahegelegt hat — daß dabei mehrfache Eingriffsmöglichkeiten für den Komponist denkbar sind, ist klar: Erkennen einer gestaltmäßigen Ähnlichkeit des vorletzten Abschnitts zu Formel  $F_{11}$ , Wahl der Formel als Schlußwendung, Angleichung der Melodik des vorletzten Abschnitts, o. ä. Ganz ausgeschlossen ist doch ein derartiges kompositorisches Vorgehen nicht. Und daß man a priori solche Möglichkeiten eines relativ freien kompositorischen Eingreifens in vorgegebene Formen ausschließen müßte, das ist eben nicht bewiesen. Vielleicht gelingt dies doch einmal einem der großen Gregorianiker und Formelforscher, die der Vagheit der *oral tradition* These verpflichtet sind, nach der die Sänger gar nicht recht gewußt haben können, was solche motivische Gestaltung darstellt — denn, gleiche Melodien und Melodiewendungen dürfen, können oder müssen für sie gar nicht in der Weise gleich gewesen sein, wie für den heutigen Betrachter; angesichts der hier betrachteten Beispiele eine These, die so schwierig einzusehen ist, daß man für

ihre Verifikation vielleicht doch noch ein wenig weiterführende Kriterien erwarten darf und muß.

Daß die für die Gradualia des fünften Tons in AR typische Einheitlichkeit des angehängten Schlußmelismas, der von Pfisterer unerkannt gelassenen Parallele zur Formel  $f_{11}$  in Greg<sup>508</sup>, sowie der Schematismus des jeweils identischen „Reim“es der Schluß*iubili* zwischen Ende des Chorstücks und des Versus auf eine gegenüber der anzunehmenden Urfassung sekundäre *Vereinheitlichung* zurückgeführt werden könnten, ist als Hypothese sicher nicht zu bestreiten; die Zeit zwischen dem Ursprung und der schriftlichen Überlieferung ist ausreichend lang für Veränderungen solcher und vielleicht auch anderer Art. Allerdings, wenn dies als Möglichkeit auch nicht bestreitbar ist, beweisbar ist eine entsprechende Veränderung nun auch nicht.

Denkt man sich einmal in eine Zeit zurück, in der Musik mündlich geschaffen und mündlich überliefert bzw. eingepreßelt wird — musikalische Genies hat es damals sicher auch gegeben, die dann auch weniger Prügel bedurften, um musikalisch zu funktionieren —, so sind Gleichheiten, Schematismen der angesprochenen Art in erheblichem Umfang zu erwarten; denn, hat man z. B. den zitierten angehängten *iubilus* einmal gelernt, hatte man in AR schon die beiden Schlüsse der betreffenden Gradualia verfügbar; daß dies eine Arbeitersparnis darstellen kann, ist wohl auch kaum bestreitbar. Also, völlig ausgeschlossen erscheint es auch nicht gerade, daß die Urfassung, die AR und Greg gemeinsame Vorgabe in dieser Hinsicht, vielleicht auch in anderen, viel mehr durch typische Wendungen und entsprechende Formschemata geprägt gewesen sein könnte, das wäre offensichtlich auch keine a priori absurde Vermutung.

Nimmt man aber einmal an, daß die angesprochene *Vereinheitlichung*, auf der Pfisterer seine These basiert, daß Greg direkte Vorgabe von AR gewesen sein müsse, wirklich ein sekundärer Formakt von AR gewesen sei, dann heißt dies, wie bereits bemerkt, überhaupt nichts sowohl für die Ursprünglichkeit der Gestalt des *iubilus* als auch für die Binnenstruktur der Melodien in beiden Versionen. Es ist doch offensichtlich, daß die Schematisierung wie in AR sich einer älteren, der ursprünglichen Version des betreffenden *iubilus* bedient haben könnte, und daß die Binnenmelodik von solchen, möglicherweise geschehenen, sekundären *Vereinheitlichungen* völlig unberührt geblieben ist.

Grundsätzlich ist kompositorisch ein entsprechender Prozeß der *Vereinheitlichung* durch Anhängen — und nötigenfalls damit auch Ersetzung früherer *iubili* — immer des gleichen *iubilus*<sup>509</sup> doch recht primitiv, und, wie klar zu sehen, ohne jede formale Bindung an die Form der jeweils nicht identischen Melodieteile der betreffenden Gradualia. Also,

<sup>508</sup>Auch hier erweist sich Pfisterers Argumentation als der Komplexität des Gegenstands gegenüber zu oberflächlich; eine Diskussion, welche Formeln sich in AR und Greg jeweils entsprechen ist durch die Vorarbeit von W. Apel gerade bei den Gradualia nicht allzu schwer zu erreichen.

<sup>509</sup>Und in Hinblick auf M. Haasens Erkenntnis, daß *Eine Melodie zu singen ist für den Sänger nicht die Wiederholung einer gespeicherten Fassung, Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, S. 31, worauf bereits im 1. Teil kurz eingegangen wurde, fällt auf, daß die betreffenden

selbst wenn die Möglichkeit bestünde, was leider nicht der Fall ist, die angesprochene *Vereinheitlichung* der Gradualia des 5. Tons in AR durch Anhängen des immer gleichen *iubilus* als sekundären kompositorischen Akt der Sänger von AR nachzuweisen, dann ist damit nichts über das Alter oder die Herkunft der anderen Melodieteile, aber auch nichts über das Alter der betreffend dominierend gewordenen Formel gesagt.

**2.11.4.1.4.2 Formeln in individuell kompositorisch determinierten Melodien?** Und genau dieses Merkmal charakterisiert die Versionen von Greg: Die Melodien erweisen sich, wie auch in den bisher angeführten Beispielen für die Verwendung der betreffenden Formeln klar kompositorisch individuell determiniert, d. h. die Formel ist nicht ein sozusagen nur lokales Formereignis, die Verwendung der Formel ist also nicht determiniert durch ein entsprechend festes Formelarsenal, das nach Formel *X* bei Gegebenheit bestimmter syntaktischer Strukturen die Formel *Y* folgen läßt. Dies ist das Prinzip der Gestaltung z. B. in den byzantinischen Alleluias, wie Ch. Thodberg in seiner Arbeit über den *byzantinischen Alleluiarionzyklus*, S. 65, so anschaulich und wohl für jedermann leicht einsichtig darstellt, ein solches Adaptieren kann für eine Vielzahl von stark formelhaften Gradualia in Greg aber gerade nicht vorausgesetzt werden.

Wie die angesprochenen Beispiele bereits deutlich erkennen lassen, ist der Formelgebrauch in den hier kurz betrachteten Gradualmelodien anders, es liegt, auch in AR, kein vollständiges Formelschema vor. Der Unterschied allerdings zwischen AR und Greg liegt darin, daß in Greg fast durchweg eine verwendete Formel nicht einfach an bestimmten, syntaktisch vorgegebenen oder großformalen Stellen auftritt, sondern daß in Greg klare melodische Bezüge zur jeweiligen Formel teilweise in der gesamten Melodie erkennbar werden. Es handelt sich um Korrespondenzen, die nicht als Zufall anzusehen sind, oder um mit den Worten des musikwissenschaftlich führenden Mediävisten M. Haas zu sprechen, nur *unsere Philologenweisheit* zu sehen glaubt.

---

Formeln in geradezu allen Beispielen „sehr“ identisch sind, also nicht nur von moderner *Philologenweisheit* als so identisch gesehen werden können bzw. konnten (wobei sich grundsätzlich die Frage stellen läßt, woher ausgerechnet M. Haas Einblick in *unsere Philologenweisheit* erhalten haben könnte). M. Haas, dessen musikhistorisches Denken natürlich weit über der Notwendigkeit zur Beachtung von Zeugnissen der Zeit steht, gibt daher leider nicht an, ob Augustins Beschreibung der Ausführung einer in der *memoria* „gespeicherten“ Melodie grundsätzlich von dem musikalischen Denken, der geistigen Repräsentation von Melodien beim liturgischen Sänger des Chorals unterschieden sein muß. Es ist auch nicht ganz leicht einzusehen, daß die Sänger, etwa auch die des Chors?, jedesmal eine Melodie irgendwie neuartig improvisiert haben sollten — die Überlieferung, die selbst ein M. Haas allein verwenden kann, ist jedenfalls eindeutig genug, nicht variantenreicher als Texte die Lupus mit, nun genuiner, *Philologenweisheit* herausgegeben hat. *Erkläre mir, o Örindur, diesen Zwiespalt der Natur*, heißt es bei Ossian (in deutscher Übersetzung), was man gerne auf die Vorstellung von M. Haas bezogen hätte, wie erklärt man den Zwiespalt zwischen vager Improvisation und Klarheit der Überlieferung?

Und da fällt tatsächlich etwas auf, das für die Bestimmung der Relation zwischen Greg und AR schon von einigem Interesse ist: Die in Greg auffälligen Korrespondenzen, „Reim“bildungen u. ä. finden sich in AR meistens, ja fast schon durchweg nicht. Und, daß das ein Befund sein sollte, der die Annahme einer direkten Ableitung der Fassung AR von einer vorgängigen Fassung Greg besonders bestärken oder auch nur als heuristischen Ansatz begründen könnte, das wäre zumindest eine merkwürdige Vorstellung. Aus diesem Grund seien hier noch einige Beispiele für derartige Korrespondenzbildungen betrachtet, die für Greg, aber nicht für AR typisch zu sein scheinen — und, warum AR, wenn es schon — angeblich — direkt aus Greg entlehnt und überarbeitet sein soll, geradezu dezidiert auf die Übernahme solcher Korrespondenzbildungen verzichtet haben soll, das jedenfalls wird von Pfisterer nicht näher begründet, so daß man vielleicht doch das Recht haben mag, hier einen nicht gerade unwichtigen Einwand gegen seine doch recht vereinfachend, euphemistisch formuliert, vorgehenden Ausführungen sehen zu dürfen.

Bis jetzt darf man also als heuristischen Ansatz durchaus annehmen, daß die Komponisten/Redaktoren der Gregorianischen Fassung auch kompositorische Ideen, z. B. die Relationen in Gesamtformen betreffend, gehabt haben können, und dabei auch gewisse Freiheiten, individuelle Möglichkeiten hatten und nutzten, um z. B. tonräumliche Korrespondenzen auch durch die Form der Melodien auszudrücken. Warum sollte das nicht so gewesen sein dürfen? Da gibt es aber die Vorstellung, daß man in dieser Zeit nicht komponieren konnte, d. h. Melodien erfinden in einer der modernen Vorstellung nahekommenden Weise, eben als Erfindung einer, vielleicht nur partiell, neuen Melodie, bzw. die Fränkischen *cantores* waren dazu viel zu primitiv und musikalisch zu dumm. Wer das glauben will, der mag dies glauben, nur als Grundlage einer Aufstellung von Modellen für den musikhistorischen Ablauf hinsichtlich der Relation der beiden Fassungen erscheint dies nicht gerade als sinnvolle methodische Ausgangsbasis — denn, es ist doch unbestreitbar, daß die Quellen sehr bemerkenswerte motivische Arbeit im angesprochenen Sinne kennen, vor allem die Gregorianische Fassung. AR ist davon jedoch nicht etwa ausgeschlossen, allerdings in den vielen Fällen mit der Gestaltung von Korrespondenzen in Greg nicht zu vergleichen, an anderen Stellen kennt AR keine „Symmetrien“, an manchen Stellen kennen beide Fassungen vergleichbare „Symmetrien, und es gibt auch Stellen, an denen nur AR solche Korrespondenzen durch Wiederholungen kennt (dabei sind direkte Floskeliterationen natürlich anders zu beurteilen).

Nimmt man, um in den Melodien gleicher Formeln zu bleiben, die Melodieversionen des Grad. *Anima nostra, sicut passer*, stellt man fest, daß die Anfänge des Responsorium nicht so einfach vergleichbar sind, s. u. 2.11.4.5 auf Seite 1132, wohl aber der Anfang und Verlauf des Verses auf eine gemeinsame Grundmelodie zurückgehen. Insbesondere die Schlußformel,  $f_{11}$ , von Responsorium und Vers bildet in beiden Beispielen einen musikalischen „Reim“; außerdem benutzen beide Versionen die parallele Formel. Daß hier die entsprechende „Reim“bildung zwischen Vers und Responsum in Greg recht selten auftritt, in AR fast die Regel darstellt, fällt auf, und läßt natürlich die Frage stellen, ob die Vielfalt von Greg eine Differenzierung oder die Schematik in AR eine *Vereinheitlichung* darstellt, die man nur noch als primitive Angleichung und Vereinfachung bewerten kann

— will man Greg unbedingt als Urfassung durchsetzen, wie es das „Gesetz“ des Römischen Ursprungs dieser, eindeutig überlegenen Fassung eben will. Betrachtet man einmal die Umgebung dieser „Reim“bildung zu Ende des Kehrverses, fällt etwas auf, was für Greg charakteristisch ist (daß die beiden *porrectus*-Neumen im Schlußmelisma von Greg, *dhca* und danach *d ehca* nicht aufeinander bezogen gedacht oder komponiert worden seien, wäre ein nicht leicht zu verstehender Deutungsansatz: Die Korrespondenz dieser Schlußglieder in Greg, Aufstieg im Sprung  $F - c$ , und dann skalisch zu Anfang, aber einen Ton höherreichend in Greg,  $F - e$  ist zu deutlich, um nicht bewußt geschaffen worden zu sein; auch der Kontrast der „Chromatik“ wird dadurch besonders erlebbar):

de la- que- o ve- nan-

ti- um

Daß der Anfang dieser Stelle aus dem Grad. *Anima nostra sicut passer* in beiden Fassungen auf eine gemeinsame Melodie zurückgehen müsse, wird man nicht behaupten können, daß die Schlußbildungen verwandt sind, was sich dann auch im Anfang des Verses sozusagen bestätigt, erscheint nicht bestreitbar; die jeweiligen Ambitus der Wendungen sind gleich, wie eben auch die Schlußformel. Auffällig erscheint in Greg, daß die in AR ganz natürlich wirkende erste Schlußbildung auf der letzten Silbe, also vor dem üblichen Schlußmelisma, in Greg verschoben erscheint, wenn der Abstieg in Greg bereits auf *venantium* gesungen, und „dafür“ auf *venantium* geradezu ein Initium erscheint, ganz wie es dann das Abschlußmelisma, die Formel  $f_{11}$  charakterisiert. Auffällig daran ist aber noch die geradezu „Reim“artige Parallele, die den Ambitus des Schlußmelismas besonders wirksam sein läßt: *Fac dhca* entspricht  $FGa cc dehca$ , der Quartsprung im *porrectusflexus praepunctatus* ist, auch angesichts der in Greg typisch durch vorangehende und folgende „Aussparung“ herausgehobenen „Chromatik“ des „Halbtons“<sup>510</sup>, nicht zu übersehen.

<sup>510</sup>Dies mag eine ältere Tradition als die entsprechende Verwendung der alternativen Tetrachorde in AR sein — nur liefert auch das kein Argument für eine Entstehung von AR aus Greg, dazu ist die Zeit der Niederschrift zu spät, sie stammt aus Zeiten, die, wie andeutungsweise schon

Hier wird man wohl nicht umhin kommen, eine bewußte Korrespondenz, zusammen mit einer Verdeutlichung der tonräumlichen oder bewegungsmäßigen Steigerung als Formfaktor zu erleben. Und genau dies könnte der Grund für die angesprochene Auffälligkeit sein, wobei man beachten mag, daß ein *salicus* mit einer *tristropa* nicht notwendig ganz verschiedenen Effekt bedeutet haben muß. Denkbar ist eine solche Erklärung, die dann aber am einfachsten durch einen bewußten kompositorischen Eingriff in eine Melodie der Art, wie sie AR andeutet, zu begründen wäre. Und daß die Formel  $f_{11}$  als Intensivierung der auch AR zugrunde liegenden Grundmelodie zu erleben ist, wird man auch nicht einfach bestreiten können: Das ästhetisch auch nicht etwa sinnlose langsame „Auslaufen“ der Abwärtsbewegung in AR, *de a, h G, h/b F, a h/b F, GGF*, wird durch den angesprochenen Quartsprung nebst anschließenden Terzprung nach unten, und den Kontrast der beiden Tetrachordtöne in Greg wesentlich effektvoller komponiert, denn der nicht ganz übliche Ambitus einer großen Sept, *F e*, wird in Greg durch die Art der Bewegungsführung geradezu direkt wirksam gemacht, die „Gegenbewegungen“ sind im Aufstieg auf Tonrepetition, im Abstieg auf Sprünge beschränkt. Daß die sozusagen viel ornamentalere, ausgleichende Bewegung in AR eine ältere Schicht der Gestaltbildung darstellen dürfte, vergleichbar dem Prinzip des „bewegten“ Rezitativs, eben durch die zahlreichen „Wiederholungen“, erscheint jedenfalls nicht als von vornherein absurder Versuch einer Klärung der Relation beider Fassungen.

Und das Problem, daß AR geradezu schematisch alle Gradualia mit dieser Schlußformel, zumeist zweimal, also als musikalischer „Reim“ zwischen Vers und Chorstück, versieht, Greg hier in — in Hinblick darauf — aber eine erstaunliche Vielfalt von Möglichkeiten ganz andere Melodik aufweist, hat ersichtlich mit der Form der Formel nichts zu tun. Sie kann in AR durchaus einer älteren, ja damit auch ursprünglichen bzw. der ursprünglichen Form näher stehende Gestalt angehören bzw. diese bezeugen. Warum nicht?

Damit aber ist natürlich denkbar, daß zwischen der Zeit der Urform, die es nach *oral tradition* Lehre gar nicht geben kann, und AR, eine Schematisierung eben durch Verwendung der zitierten Schlußwendung liegt, eine größere Mannigfaltigkeit also der Urform eigen war, und dieses Merkmal, nicht notwendig aber die Gestalt der Formel, in Greg der ältere, gemeinsamen Urform entsprechen könnte. Betrachtet man die Formel in AR, so zeigt sich, daß es sich in keinem Fall um eine strukturell essentielle Formel handelt. Was das wieder heißen soll? Nichts anderes, als daß diese Formel einen reinen *jubilus*, ein einfaches Anhängsel darstellt, das tatsächlich beliebig an jeden Schluß angehängt werden konnte, und damit eventuell andere Schlußbildungen ersetzt haben könnte. Die Primitivität eines solchen Schematisierungsprozesses steht durchaus in Einklang mit der Form von AR.

Allerdings ist damit nicht bewiesen, daß Greg auf eine entsprechend schematische Vorgabe nicht durch Differenzierung in der vorliegenden Weise reagiert haben könnte — wie zu erkennen, ist in Greg, z. B. sehr deutlich im zitierten Grad., die Formel  $f_{11}$  eben nicht einfach ein Anhängsel, bzw. es wird strukturell wesentlich, wie im Zitat. Warum?

---

Guido, erst recht die Zisterzienser, dieser Alternative unfreundlich gegenüberstehen.

Wie bereits angesprochen, findet auf *venantium* in Greg eben keine Kadenz statt, an die die Formel einfach als additiver Jubilus einfach angehängt werden könnte, nein, offenbar ist die Melodik und ihre Gliederung davor von der Formel und ihrer Gestalt speziell beeinflusst.

Und daß eine solche Gestaltung Ergebnis einer sekundären, formal und gliederungs-  
mäßig Steigerung des Effekts und der übergeordneten Individualität der einen Melodie  
sein kann, ist wohl keine fernliegende Hypothese, sie liegt ersichtlich nahe. Und es wird  
wohl niemand auf den Gedanken kommen, die anzunehmende Grundform der beiden  
 Fassungen hätte in diesem Graduale nicht mit der genannten Parallelität der beiden  
 Fassungen übereingestimmt: Die Urform hat mit Sicherheit hier den „Reim“ und „seine“  
 Formel zwischen Vers und Responsum gekannt. Wie dies in anderen Beispielen der Fall  
 war, das wird man mit Sicherheit nicht beweisen können. Übrigens ist auch die Wendung  
 am Schluß des Versus auf *et terram* klar auf den Schlußjubilus hin geformt, wie man  
 schon an der Sorgfalt bemerken kann, mit der die *finalis* im Versverlauf vermieden wird,  
 außer in einer sehr auffälligen Figur zu Versanfang auf *Laqueus*, die in AR hinsichtlich  
 der Wiederholung eine Parallele besitzt, in Greg jedoch in einer Weise das Merkmal  
 eines schnell durch „sprungenen“ großen Ambitus nutzt, der sich insbesondere durch die  
 Schlußbildung dieses nur in Greg so umfangreichen Melismas klar auf den vorausgehenden  
 Schluß des Chorstücks beziehen läßt: Dreimal tritt die Wendung einer Trillerfigur auf,  
 die im „Sextakkordfiguration“ verlassen wird: So entsteht eine Form  $\alpha \beta \beta \gamma \beta \delta$ , die zum  
 Schluß klar die Besonderheit der Schlußwendung des Responsum wiederholt, den raschen  
 Aufstieg über eine große Sept; erst damit, gestaltemäßig bzw. motivisch klar gestaltet ist  
 die höhere Lage der Melodie des Verses endgültig erreicht:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) styles. The first example is for the text "La-que-us con-tri-tus". The AR staff shows a melodic line with a trill-like figure. The Greg staff shows a more complex melodic line with a large ambitus. The second example is for the text "est,". The AR staff shows a simple melodic line. The Greg staff shows a more complex melodic line with a trill-like figure.

Zum Schluß sind die Melodien wieder gleich bis auf den Anfang und, vielleicht doch  
 charakteristisch, den Schluß, der in AR mit üblicher Floskel, in Greg mit einer typischen  
 Schlußwendung gestaltet ist: Der Schluß läßt keine Entscheidung darüber zu, ob eine Fas-

sung irgendwie ursprünglich sein könnte, vielleicht könnte man hier von einer „läßlichen“ Variante sprechen. Hier hat sonst, was nicht gerade sehr häufig vorkommt, Greg die wesentlich umfangreichere Melismatik, die zudem noch durch dreimalige Wiederholung des gleichen merkmalsreichen Motivs<sup>511</sup> besondere Form aufweist. Das Motiv selbst weist die häufige Gestalt der Trillerfigur<sup>512</sup> nebst Abstieg auf, wie sie auch für AR charakteristisch ist.

Abgesehen von der „Kürzung“ des Melismas in AR fällt auch auf, daß AR nur die wörtliche Wiederholung des Motivs kennt, Greg dagegen durch Zwischenpartikel über eine reine Wiederholung hinausgehend die Form gestaltet; dies kann man am Beispiel sehen, hingewiesen sei nur auf die Art, mit der der Eintritt des *synemmenon/b* als wirkliches Ereignis gestaltet ist, AR verwendet alle skalischen Töne. Man darf hier schon fragen, wie man sich das Entstehen einer so primitiven Melismengestalt in AR aus der auffälligen Bildung von Greg vorstellen sollte.

Bemerkenswert ist aber auch, wie Greg den letzten Abschnitt des Melismas gestaltet: Der mit dem Motiv gearbeitete Anfangsteil des Melismas stellt in Greg einen klaren Bogen dar, weil — man beachtet auch hier die „Metrik“ der Töne in St. Gallen — zum Ende klar auf der Tonika kadenziert wird, wogegen die jeweiligen Tieftöne der beiden vorangehenden Motivwiederholungen klar als *kurz* gekennzeichnet sind, hier liegt eine Kadenz vor, ein geschlossener Abschnitt. Dies ist in AR nicht der Fall; und das ist doch ein auffälliger Unterschied, will man unbedingt eine — angebliche — direkte Herkunft von AR aus Greg postulieren. Bemerkenswert ist diese Gestaltung aber auch deshalb, weil das Melisma in Greg mit einer, wie gesagt, deutlich an den Anfang des vorausgehenden *iubilus* zu Ende des Chorstücks erinnernden, klar initialen Wendung beginnt, wogegen AR an sich sinnvoller, ein gestaltmäßig typisches, also von Greg unterschiedenes Initium auf *laqueus contritus* komponiert. AR gestaltet demnach *laqueus* als eine Art Vorinitium, dem das eigentliche, bis zur großen Sept der Tonika, *e* reichende Initium schematisch in der angegebenen Weise folgt.

In Greg ist natürlich der tonräumliche Effekt zu beachten, der in der Folge des ersten Abschnitts mit *F - d*, in seinem initialen Endabschnitt mit *F - e* eben genau an das vorangehende Schlußmelisma des Chorstücks erinnert; und daß man sich beim Hören dieser Parallelität entziehen könnte, erscheint nicht gerade leicht vorstellbar. Während AR genau wie Greg in der Schlußwendung des *versus* (wie auch des Chorstücks) die große Sept, *F - e* doch sehr deutlich als tonräumlich dynamisches Erleben gestaltet, „verzichtet“

<sup>511</sup>Man wird zugestehen, daß hier der Gebrauch dieses Wortes gar nicht so abwegig sein dürfte, denn der Verlauf des Melismas ist durch diese melische Gestalt eindeutig geprägt — und man wird sich wohl auch erlauben dürfen, die hier gegebene gestaltmäßige Gleichheit als solche auch für den Schöpfer der Melodie, nicht nur für *unsere Philologenweisheit*, d. h. die Weisheit, die die betreffenden Ausführungen von M. Haas noch nicht berücksichtigt hat, gegeben voraussetzen zu können.

<sup>512</sup>Man beachte, daß die zweite *flexa* in St. Gallen ausdrücklich als *lang* gekennzeichnet ist, also keine einfache Wiederholung vorliegt!

AR auf dieses Merkmal im angesprochenen Anfang des Verses vollständig, das Initium auf *contritus* hat den weniger aufregenden Ambitus  $G - d/e$ .

Dies sind die Fakten<sup>513</sup>: Deutliche Korrespondenzen zwischen den Abschnitten, motivisch nicht ganz triviale Gestaltung, tonräumlich auffällige Steigerung und Korrespondenz

<sup>513</sup>Um noch auf den Anschluß einzugehen, in dem ebenfalls nur Greg ein umfangreiches Melisma kennt, formelhaft gebunden, aber nicht schematisch eingesetzt, sei der Anschluß bis zur Halbkadenz zitiert:

et nos li- be- ra- ti

su- mus:

Für Greg kann man Apels Tabelle entnehmen, daß hier zwei Formeln,  $A_{12}$  und  $c_{12}$  aufeinander folgen; was die Tabelle nicht ganz erkennen läßt, ist die geschehene Verschmelzung der Formel  $A_{15}$  mit der Formel  $C_{12}$ , deren abschließender Teil  $c_{12}$  ist. Die Anwendung der Formeln in Greg ist also nicht etwa völlig schematisch, sondern reagiert auf Textgegebenheiten und kann auch schöpferisch sein. Das sei hier aber nur erwähnt.

Deutlich wird, daß Greg durch Anwendung der Formel auf *liberasti* den Akzent zu einem umfangreichen Melisma nutzt, wogegen AR nur den Akzent beachtet, ohne großes Melisma. Beachtenswert ist aber auch, wie in Greg dieses Melisma,  $A_{10}$  (dessen Abschluß mit  $c_{12}$  noch das Grad. *Ego dixi* kennt, allerdings bei sonst deutlicher Verschiedenheit! AR hat andere Tonart), ein geradezu klassisches Beispiel für die Gestaltung des Erreichens von Höchsttönen darstellt: Die Verwendung der St. Galler Neumierung zeigt den „symmetrischen“ Aufbau deutlicher als die des Gradualbuchs: Die Floskel wird wiederholt, erst dann wird deutlich als *longa* notiert der „gewollte“ Hochton herausgehoben, sozusagen als Steigerung von der bisherigen Umspielung: *dc dec dc dec e*. Damit ist sozusagen die erste Stufe des Aufstiegs erreicht und bestätigt, woran sich ein erneuter Anlauf von unten anschließt, der dann zum absoluten Höchstton führt (ob man das Auftreten des Höchsttons in einem zum Vorangehenden parallelen *torculus* mit Ganzton + Terz nicht „motivisch“ nennen soll, wäre zu fragen), den AR nicht erreicht.

Wie üblich ist damit auch schon die Umkehrung der Bewegungsrichtung verbunden; der kadenzartige Abstieg geschieht auffällig schnell, wogegen AR seine üblichen Floskeln einsetzt — wie

und schließlich die auffällige Stellung des funktional klar initialen Melismas als Schlußteil eines mehrteiligen Melismas, nicht als auch textlich gegebenes Initium. Daß die Überlieferung in Greg hier falsch sein sollte, ist wenig wahrscheinlich, denn der Kontext macht natürlich eine rein melismatische Erscheinungsweise in Korrespondenz zum vorangehenden Schlußmelisma des Chorstücks sinnvoll.

Wieder läßt sich also eine sehr viel weiter reichende kompositorische Determiniertheit des Ablaufs in Greg als in AR feststellen, ja die Fassung in AR erscheint hier nicht vergleichbar. Und wieder stellt sich die Frage, wie man sich bei einer — angeblichen — direkten Abstammung AR aus Greg einen solchen Reduktionsvorgang vorstellen soll; geradezu jedes charakteristische Merkmal von Greg müßte aufgegeben worden sein; das anzunehmen fällt aber bereits bei der, dann so zu formulierenden „Verkürzung“ des motivisch gestalteten Teils des Melismas auf. Könnte man eine „Korrektur“ der Stellung des Initium von *laqueus* auf *contritus* als Schematisierung erklären<sup>514</sup>, wobei wieder eine

---

sollte es möglich sein, daß ein Greg — angeblich — rezipierendes, umsingendes oder sonst etwas aus Greg machendes AR genau diese gestaltemäßig so auffallende Bildung des Aufsteigens zum Höchstton in so langweiliger Art hätte zerstören können (die vergleichbare Situation kennt in AR noch das Grad. *Bonum est confiteri*, die anderen Beispiele für die Verwendung dieser Formel  $A_{15}$  kennt AR nicht, obwohl für Greg die jeweilige Bezeugung in *Sextuplex*-Hss. nicht gerade schlecht ist, d. h. minimal vier Hss. das jeweilige Grad. belegen; das Grad. *Ego dixi* hat in AR wie gesagt eine andere Tonart — auch diese Situation ist nicht gerade geeignet, eine genetische Priorität Greg gegenüber AR auch nur als naheliegend erscheinen zu lassen).

Hier nicht an eine, gegenüber der gemeinsamen Vorgabe sekundäre, Redaktion in Greg zu denken, der sich dann auch andere, vielleicht etwas später entstandene Gradualia angeschlossen haben (aus erkennbaren ästhetischen Gründen), erscheint ausgeschlossen. Die Situation der Wendung in AR im Grad. *Anima nostra* findet sich im Vers auf *et nos liberati sumus*, im Grad. *Bonum est confiteri* auf *misericordiam tuam*; im Gegensatz zu Greg hat AR im Grad. *Bonum est confidere* im Vers nicht die gleiche Situation, Greg singt die Formel  $A_{15}$  da auf *quam sperare*; im Grad. *Vindica Domine* stimmen beide Fassungen in den jeweils parallelen Situationen überein, nämlich auf *escas volatilibus caeli*: Auch hier ist ersichtlich hinsichtlich des jeweiligen Auftretens paralleler (gestaltemäßig aber nicht parallelisierbarer) Wendungen nicht alles so trivial, daß man auf vollständige parallele Erfassung des gesamten „Formelwesens“ in jeder heranzuziehenden Melodie einfach verzichten könnte.

Der Schluß ist ersichtlich wieder ähnlich, wobei man auf den Unterschied in der Nutzung bzw. Vermeidung des „Halbtönen“ *h* beide Fassungen vergleichend beachten sollte; Greg zeigt hier die schon als typisch zu nennende Sorgfalt (das letzte *h* in Greg liegt „auf“ dem Quilisma (auch hier ist es notwendig, die Nutzung von *h/b* in der jeweils gesamten Melodie, die diesen Formelkontext benutzt, in Greg zu beachten).

<sup>514</sup>**Ein Melisma im Vers des Grad.** *Timebunt* Betrachtet man allerdings das 1. Melisma des Versus im Grad. *Timebunt* in AR, so wird deutlich, daß die genannte initiale Wendung transponierbar ist, zum anderen aber auch, daß sie innerhalb eines Melismas und dann noch syntaktisch an „falscher“ Stelle erscheinen kann (man könnte terminologisch in solchen Fällen

von Floskel sprechen, bei syntaktisch eindeutig zugeordneten typischen Wendungen aber von Formeln) — die Möglichkeit der Behauptung einer Korrektur im genannten Beispiel durch AR in Hinblick auf Greg wird dadurch natürlich noch weiter eingeschränkt:

AR	
Greg	

ae- di- fi- ca- vit Do- mi- nus

Daß die Melodien vergleichbar sind, wurde bereits angesprochen, daß AR den Akzent mit dem Melisma setzt, Greg dagegen einen *iubilus*, ergibt sich aus der Gesamtanlage, die eben in Greg auf dem folgenden Wort den geradezu extremen Hochton der Melodie setzt, während AR den ebenfalls hohen Ton auf *Sion* in der Schlußwendung nochmals anführt: Greg behandelt, wie auch die abschließenden Melodiewendungen sehr deutlich zeigen, dieses Maximum als wirklich einmaliges Geschehen (die folgenden Abschnitte, der zweite Versteil, erreicht nur noch den Ton *c*, bleibt also eine Quart tiefer als der Höchstton auf *Syon* — ein doch recht deutliches Zeichen für die auch tonräumlich weitgreifende Determiniertheit der Gregorianischen Melodien in Hinblick auf die Ökonomie in der Nutzung von Extrema).

Was das Melisma anbelangt, ist natürlich, wie ebenfalls bereits angesprochen, Greg wieder gestaltmäßig merkmalsreicher, man vergleiche nur die Dynamik der Folgen von *clives*, die die Erweiterung des Tonraums nach unten in ganz anderer Weise auch motivisch formt als AR, das den Tiefton *G* dreimal erreicht (den *porrectus chc* in AR kann man als direkte Entsprechung zu den *strophici* von Greg sehen, allerdings müßte auch hier eine Statistik erstellt werden, um die, mögliche oder nur noch graphische, Opposition von *strophicus* und solchen *porrectus* zu klären — beide Neumen gibt es in AR). Dagegen läßt Greg die Folge der Tieftöne *a a G F* durch die motivische Gestaltung und die Ökonomie des Auftretens, sowie den Quintumfang natürlich erheblich wirksamer erleben. Dazu kommt noch, daß Greg mit dem Aufstieg, *F cc e* das dann (bisher) erreichte Maximum fast als Sprung einer großen Sept ebenfalls ganz anders erlebbar macht als AR mit der Anwendung der bekannten Floskel.

Was dies für die Bestimmung einer genetischen Relation der beiden Fassungen bedeutet, dürfte klar sein: Konturmäßig sind die Melodien identisch, wie jedoch ein auch nur ansatzweise musikalischer Sänger die klare Form von Greg zu der schematischen Form von AR „zersungen“ haben soll, wenn man sich dieses Zersingen als umarbeitende Rezeption vorstellen soll, nach Pfisterers streng Römischer These, ist zumindest nicht ganz trivial zu erklären. Warum man Greg die Möglichkeit versagen, bzw. den rezipierenden fränkischen *cantores* die Fähigkeit absprechen soll, eine AR vergleichbare Fassung in der zitierten Weise individualisiert haben zu können, müßte jedenfalls etwas besser begründet werden als durch allgemeine Hinweise darauf, daß die fränkischen *magistri cantus* einfach zu dumm gewesen sein müssen, so etwas leisten zu können. Dann scheint es doch leichter zu sein, die in Rom Greg — angeblich — zu AR verwandelnden Sänger als

Reduktion des Ambitus nicht ganz leicht zu verstehen wäre, so ließe sich für eine entsprechende Veränderung des motivischen Melismenteils kaum noch eine Erklärung finden, erst recht nicht für eine „Aufgabe“ der bzw. „Verzicht“ auf die Gestalt des *climacus*



im Motiv selbst. Vertreter der Hypothese, daß AR unbedingt und direkt<sup>515</sup> aus Greg entstanden vorzustellen sei, müßten also noch etwas tiefer in die Gestalt der Melodien gehen, um ihre These auch nur ansatzweise rationalisieren zu können.

Das geradezu regelmäßige Fehlen von Korrespondenzen und Regelmäßigkeiten der Fassung von Greg in den Entsprechungen von AR müßte also eine, aus dem sonstigen Stil von AR aber unerklärliche Abneigung der — angeblichen — Rezeptoren der Fassung Greg und ihrer — angeblichen — Umwandlung zu AR anzunehmen erzwingen, was auch in anderen Beispielen der Verwendung der genannten Formel,  $f_{11}$  doch zu erheblichen Schwierigkeiten führen muß.

Betrachtet man etwa das Grad. *Vindica* in Greg, so ist aus den Angaben von Apel bekannt, daß eine musikalische Korrespondenz innerhalb des Chorstücks vorliegt, die im Vers nochmals zu finden ist. Der Einsatz des betreffenden Melismas ist auch nicht ganz trivial, denn es wird jeweils verschieden eingeleitet und verlassen, man könnte von einer *ouvert-clos*-Form sprechen. Die beiden Fassungen sind vergleichbar, die genannten Korrespondenzen unterscheiden sich jedoch erheblich; zumal die im Vers fehlt in AR gänzlich; auch fehlt die *ouvert-clos*-Struktur in AR:

---

musikalisch inkompetent bewerten zu müssen. Hauptsache, der strikt Römische Ursprung alles musikalisch Schönen bleibt gewahrt; die fränkischen Barbaren — und was war zu dieser Zeit in Rom? — dürfen zu so etwas nicht fähig gewesen sein. Wie soll man sich dann aber solche Unterschiede erklären — auch die spezielle Theorie, die *oral tradition* aus einem schwer erkennbaren Grund unbedingt mit irgendeiner erheblichen Vagheit in Bezug auf Wiederholbarkeit der musikalischen Gestalt identifizieren will, obwohl hier zwei verschiedene Sachverhalte vorliegen, wird an der grundsätzlichen Unterschiedenheit der beiden Fassungen nicht vorbeikommen, also Greg und AR als eben mögliche Ausprägungen dieser axiomatisch gesetzten Vagheit erklären können. Der Zufall, daß dann Greg so gut wie immer die gestaltmäßig merkmalreichere, individuelle Gestaltung aufweist, wäre doch zu zufällig, um als wahr angesehen werden zu können.

<sup>515</sup>Achtung, dies ist ein Zeugma.

The image displays five systems of musical notation, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) version with a Greg (Gregorian) version. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

System 1: AR and Greg staves. Lyrics: san- gui-nem san-cto- rum

System 2: AR and Greg staves. Lyrics: tu- o- rum

System 3: AR and Greg staves. Lyrics: qui ef- fu- sus est

System 4: AR and Greg staves. (No lyrics are present for this system.)

System 5: AR and Greg staves. (No lyrics are present for this system.)

Die Korrespondenzstelle schließlich im Vers lautet in beiden Fassungen (zu beachten ist hier, wie im Folgenden *b/h* nur in Greg verwendet werden, um die Terzsprünge zu verstehen):

tu- o- rum

AR verwendet im Chorstück beidemal das Muster der Trillerfigur nebst absteigender Folgeneume, bei der Wiederholung wird dieser Effekt dadurch sozusagen gesteigert, daß das vorausgehende Motiv auf höherer Stufe, aber mit gleichem Schlußton wiederholt wird, eine für AR typisch primitive Gestaltbildung. Nun könnte man sich sicher vorstellen, daß eine Überarbeitung bei — angeblicher — Rezeption von Greg in AR solche Veränderungen zur Folge gehabt haben könnte; die angesprochene *ouvert-clos*-Form, die in Greg deutlich ausgeprägt ist, fehlt in AR, wo der primitiven Floskelwiederholung<sup>516</sup> nur ebenso typische Schlußwendungen angehängt sind, die auch beidemale auf dem gleichen Ton enden: Für die *ouvert-clos*-Form gab es in AR also keinen Raum, sie kann auch nicht einfach eliminiert worden sein — als an sich schon unverständlicher Beitrag zum Prinzip des „Zersingens“ durch rational nicht mehr rekonstruierbare Merkwürdigkeiten im Verhalten irgendwelcher Römischer *cantores*; und daß AR die ursprünglich fränkische Fassung gewesen sein sollte, hat, immerhin, wohl noch niemand behauptet.

Und daß die musikalische Korrespondenz im Vers in AR gänzlich fehlt, ist deutlich (übrigens kann man hier den textlichen Gleichklang heranziehen — das erste *tuorum* im Vers ist in Greg mit einem so großen Melisma versehen, daß eine solche Korrespondenz wohl der übergeordneten Gestaltplanung wegen ausgeschlossen war; hier wird der tonräumliche Höhepunkt erreicht, mit dem Ton *g!*); es handelt sich um die für Apels *Group II* charakteristische Formel A<sub>11</sub>, der AR nichts Vergleichbares entgegenzusetzen hat<sup>517</sup>.

<sup>516</sup>Von *Floskel* wird deshalb gesprochen, weil hier ein geläufiger Bewegungstyp vorliegt.

<sup>517</sup>**Zur Formel A<sub>11</sub> in Gradualia des 5. Tons nach Apel** Es ist schon ärgerlich: Da hat man für AR das Prinzip der *Vereinheitlichung* gefunden, und gleich muß man wieder einen Widerspruch finden; der Formel A<sub>11</sub> entsprechen in AR zwei Formeln; einmal die, die auch im Grad. *Vindica* begegnet (daß das Prinzip der *Vereinheitlichung* allerdings notwendig Zeichen einer späteren Entwicklung sein müsse, kann man nur behaupten, wenn man seine a priori Wahrheit einfach voraussetzt; natürlich muß man Prinzipien haben, Standpunkte o. ä., also einen Kreis vom Radius *0*, wie ein bekannter Physiker sagt; warum aber kann nicht auch Differenzierung und kompositorische Ornamentierung Zeichen oder Ausdruck späterer Entwicklungsphasen sein? Methodisch wird man aus der Struktur der Melodien nicht die historisch genetische Relation der beiden erhaltenen Fassungen ableiten können; klar bleibt allerdings eines, daß AR doch den erhaltenen Mailänder und den wenigen Beneventanischen Originalmelodien, die nach Pfisterer mehrere Jahrhunderte neben der Gregorianischen Fassung gelebt haben müssen, um dann doch

plötzlich zu verschwinden, ohne erkennbaren Grund, näher zu stehen scheint als den Gregorianischen; soll man also auch Mailand als spätere Entwicklung ansehen? Warum nicht? Mit dem gleichen Recht aber kann und muß man fragen: Warum?)

AR

Greg

tu- o- rum

Detailed description: This block shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The 'AR' staff contains a melisma starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. The 'Greg' staff contains a similar melisma, but with a different rhythmic pattern, featuring more frequent eighth notes and a distinct triller figure at the beginning.

AR

Greg

und im Grad. *Christus factus*:

Detailed description: This block shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The 'AR' staff contains a melisma starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. The 'Greg' staff contains a similar melisma, but with a different rhythmic pattern, featuring more frequent eighth notes and a distinct triller figure at the beginning.

AR

Greg

il- lum.

Detailed description: This block shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The 'AR' staff contains a melisma starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. The 'Greg' staff contains a similar melisma, but with a different rhythmic pattern, featuring more frequent eighth notes and a distinct triller figure at the beginning.

AR

Greg

Detailed description: This block shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The 'AR' staff contains a melisma starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. The 'Greg' staff contains a similar melisma, but with a different rhythmic pattern, featuring more frequent eighth notes and a distinct triller figure at the beginning.

Man wird konstatieren können, ja sogar müssen: Der Melismen-anfang hat im Grad. *Vindica* und den entsprechenden Typen in AR eine Vergleichbarkeit mit Greg, und zwar insofern als hier auch Greg eine der nicht seltenen Wiederholungsfigurationen aufweist, Trillerfigur und Abstieg. Allerdings weichen AR und Greg auch hier hinsichtlich der konkreten Motivik voneinander deutlich ab. Immerhin, die Folge *Triller + Abstieg* zu Anfang — *Triller* wird hier umschreibend, aufufend genutzt — ist vergleichbar, bis auf den Umstand des Quartsprungs *cG*, dem in AR *da*

entspricht, und der Umstand der Tonrepetition vor dem Sprung nach unten nur in Greg: Dabei fällt auf, daß Greg nicht etwa geringeren Umfang nach oben kennt, der Höchstton *d* gilt auch für Greg, die „Verschiebung“ des Quartsprungs in Greg ist also eine Erweiterung des Tonraums nach unten! Auch vermeidet Greg hier klar den „Halbton“, der AR dagegen keine Probleme macht. Gerade diese Tonrepetition läßt das Geschehen des Quartsprungs deutlicher als Unterbrechung der Trillerfigur erscheinen, wogegen AR die Trillerfigur nur zweimal tonräumlich erweitert, weil der Sprung nach oben „ausgefüllt“ wird, in typischer Ausgleichsbewegung, Greg ist hier wesentlich charakteristischer; was heißt das: Daß Greg das Ereignis des plötzlichen Sprungs nach unten, auffällig nach dem langen Rezitativ nebst Betonungspodatus durch Fehlen einer Ausgleichsbewegung als Sprung, als somit effektvolle Unterbrechung, als neues Gestaltmerkmal deutlich werden läßt. Man könnte natürlich sagen, daß AR nur diatonisch ausfüllend ornamentiert — daß damit aber der wesentliche Effekt zerstört wird, kann man wohl auch ohne Kenntnis der genauen rhythmischen Wirklichkeit feststellen. Warum also sollten Sänger die bestehende Tradition gerade an dieser Stelle so „nivellieren“? Durch „Zersingen“? Nur warum wird dann so „zersungen“ und warum wird der Tonraum verkleinert?

Außerdem läßt AR eine typische, sehr einfache Schlußwendung folgen, die in Greg zum großen Melisma der genannten Formel „erweitert“ ist — wie man sagen kann, ohne Präjudiz zur Relation beider Fassungen! Dabei ist deutlich, welche kompositorische Disposition die Gestaltung dieses Schlußmelismas in Greg besitzt: Nach dem wiederholten Sprung nach unten, *cG*, wird der höchste Ton im ganzen Grad. erreicht, dem ein zweiter ebenfalls „hoher“ Abschnitt als Abschluß folgt — aber beide erreichen den Tiefton des vorausgehenden Melismas nicht (mehr). Die Dreigliedrigkeit der Gestaltung ist nicht nur im Gradualbuch so notiert, sondern offensichtlich kompositorisch auch so gemeint. Die Korrespondenzen kann man leicht erkennen, z. B. leicht erlebbar in der Art, wie im „höchsten“ Mittelteil der Tiefton, *a*, erreicht wird, durch *climaci* sprunghaft, im abschließenden Teil aber durch skalische *climaci* — die melische Bewegung wird sichtlich beruhigt. Wieder müßte man fragen, wie AR eine solche auskomponierte Fassung einfach ignorieren, zerstören kann, wenn es sich denn um eine historisch sekundäre Vereinfachung handeln soll, wobei man dann aber den Begriff, um das Wort eben als solchen bezeichnen zu können, auch klar definieren müßte — man müßte dann aber auch wieder hochgradige Unmusikalität einer solchen Vereinfachung konstatieren; warum nicht, kann man natürlich wieder fragen, man kann aber auch das Gegenteil annehmen.

Die Urfassung also wird die Folge *Triller + Abstieg*, zweimal, aufgewiesen haben, ob aber Greg oder AR die ältere Form zeigt, ist nicht beweisbar, wenn auch die angesprochene Tonrepetition eine Steigerung der Merkmalhaftigkeit aufweist, die als sekundärer Eingriff durchaus leicht erklärbar wäre, wogegen der „umgekehrte“ Weg, die Reduktion auf eine einfache Oszillation in AR nicht gerade leicht erklärbar wäre, wenn man AR unbedingt aus Greg ableiten will.

Vor allem aber wäre für diese seltsame Hypothese nicht leicht erklärbar, warum AR, das doch sonst keine solche Angst vor größeren Melismen hat (vgl. etwa das Grad. *Sederunt principes*), ausgerechnet das so auffällige Schlußmelisma aus Greg nicht übernommen haben könnte oder sollte, warum hier gerade eine Vereinfachung durch einfaches Weglassen anzunehmen wäre, womit ein zentraler Effekt der Melodie aufgegeben worden sein müßte, was nicht als Ergebnis irgendwelcher

Ließe sich also die Wandlung von Tonwiederholungen in Greg in eine Trillerfigur in AR, die Veränderung des Sprungs (nach oben) in eine skalische Figur, wie auch die Steigerung in der zweiten zitierten Stelle bei einer — angeblichen — Rezeption von Greg in AR noch plausibel machen, so bleibt das Problem der verschiedenen Tonlage, des „Verzichts“ auf den so charakteristischen Quartsprung und schließlich die Verschiedenheit der in Greg eindeutig auf einander bezogenen Schlußgruppen bestehen und damit für eine solche Art der — angeblichen — identischen Rezeption der Gregorianik im Frankenreich unerklärbar; übrigens sollte man doch auch beachten, daß die Quellen über den Vorgang insgesamt die höhere Reflexionsfähigkeit im Frankenreich zeigen; die Ausführungen des zelotischen Autors der *Gregorvita* ist von fränkischer Seite her gesehen, ein Zeichen höchstgradiger Unfähigkeit zur Reflexion musikalischer Vorgänge, Melodiegestalten und Ausführungsmodalitäten — Aurelians Text, in dem dies geleistet wird, liegt früher als der Text des Diakons.

Hinzu kommt aber noch der „Verzicht“ von AR, den „Reim“ auf das 2. *tuorum* aus dem Kehrrvers im Vers zu übernehmen: Die einfache These, AR hätte das Stilprinzip,

---

intuitiv anonym wirkenden *Tendenzen* zu irgendetwas erklärbar wären, sondern nur als bewußte Veränderung! Wäre die Annahme nicht doch ganz angemessen, daß Greg hier sekundär eine Steigerung des gradualischen Aufwands leistet? Auch die „Römische“ Ursprungsthese der Gregorianik wird diese Möglichkeit höchstens durch a priori (Vor-)Urteil als unmöglich ausschließen können.

Die „fränkische“ These (man beachte die Anführungszeichen!) paßte auch ganz gut zur Erklärung der Tatsache, daß AR zwei deutlich verschiedene Wendungen aufweist, Greg aber nur eine, wie im Beispiel von *Christus factus* deutlich wird (die Zuordnung der beiden Fassungen im Beispiel ist natürlich nicht verbindlich, höchstens möglich). Daß AR auf die Idee gekommen sein könnte, aus der einen Formel in Greg zwei zu machen, und dazu noch so langweilige, das wird wohl niemand annehmen wollen.

Daß jedoch „umgekehrt“ zwei Vorgaben wie — man beachte die Formulierung *wie!* — in AR zu einer sehr effektvollen Gestalt wie die der Formel A<sub>11</sub> in Greg umformuliert worden sein könnten, ist als Möglichkeit nicht einfach auszuschließen, eine solche Neukomposition könnte ein näherliegendes Modell der historischen Entwicklung sein. Natürlich kann — und vor allem: Soll — hier keine endgültige Erklärung gegeben werden, sondern nur auf die Fülle der Möglichkeiten verwiesen werden. Zu einem ersten Ansatz eines Vergleichs beider Fassungen im Fall der Grad. des 5. Tons müßten die Gruppe in der Darstellung von Apel im jeweils Einzelnen mit den Parallelen in AR verglichen werden, schon um die Frage der Natur dieser Gruppierung stellen zu können, und daraus Folgerungen, eventuell, auf die Relation der beiden Fassungen ziehen zu können — so einfach, wie die Argumentation von Pfisterer ist, ist die Wirklichkeit nicht. Vor Aufstellung so weitreichender, und dann mit erstaunlicher Sicherheit vorgetragener Behauptungen sollten doch etwas tiefer gehende Betrachtungen liegen, als es die so einfachen Feststellungen über Schlußmelismen bzw. Schlußformeln zulassen. Auch mit diesen Ausführungen soll nur daraufhingewiesen werden, daß es für die Aufstellung einer „genetischen“ These noch erheblich viel an wirklicher Vergleichsarbeit notwendig bedarf.

Vers und Chorstück klar zu unterscheiden, erweist sich des angesprochenen sehr häufig auftretenden „Reim“s zwischen Versschluß und Schluß des Responsum in AR (in anderen Melodien) klar als unbrauchbar.

Damit aber wird mit der überhaupt möglichen Wahrscheinlichkeit deutlich, daß hier Greg dem Text folgend, wie das gar nicht so selten geschieht — für AR legen weder Pfisterer noch Haas entsprechende Auskünfte vor<sup>518</sup> —, sekundär in die vorgegebene Me-

<sup>518</sup>**Musikalisch textliche „Wort“-Wiederholung** Obwohl dies eigentlich ein wesentliches Kriterium darstellt; der Verzicht auf systematische Erörterung solcher Kriterien, die so bekannt sind, daß sie selbst Sr. Kohlhase bemerkt, ist methodisch unverständlich. Pfisterer müßte bei dem deutlich bemerkbaren Auftreten dieses Prinzips in Greg für seine These unbedingt dieses Problem ansprechen; einfach einige Formeln bzw. Formelstellen gegenüber zu setzen, reicht zur Betrachtung des Problems auch nur der Relation beider Fassungen nicht aus, zumindest der „Doktorvater“ hätte hierauf verweisen müssen.

Man kann hier als ersten Hinweis das summarische, bei weitem nicht vollständige Verzeichnis in Johners, noch immer recht brauchbaren, Buch, S. 102 f., beachten und findet z. B., daß die auffällige motivische Gleichheit der beiden *venite* im Int. *Sitientes* in AR keine Parallele besitzt — ein Hinweis auf einen *Vereinfachungsvorgang*?

Unterhaltsam ist hier der Fall der Comm. *Exiit*, die in Greg die beiden *non moritur*-Schlüsse jeweils identisch vertont, mit einer charakteristischen Wendung; erfreulicher Weise findet man hier auch in AR eine Motivwiederholung; eine der typischen Bildungen einer skalischen Auf- und Ab- und Aufbewegung, deren einzige Charakteristik einmal in der Melismatik beruht, zum anderen in zwei Terzsprüngen; immerhin ist auch festzustellen, daß die Floskel in AR in den Communionmelodien des 1. Tons nicht sehr häufig zu sein scheint. „Dafür“ — man beachte die Anführungszeichen, um nicht nach der Art von Pfisterer mehr oder weniger bewußt „mißzuverstehen“! — findet sich die Floskel in den Introitus des gleichen Tons, allerdings kaum in Häufung in jeweils einem Stück. Man findet die Floskel etwa im Int. *Gaudete* auf *omnes vestre*, im Int. *Gloria et honore* auf *eum*, im Int. *Dominus illuminatio* auf *inimici mei* oder auch im Int. *Michi autem* auf *Deus*.

Man wird nicht überrascht sein, daß in den Gregorianischen Parallelen keine Entsprechung dieser Floskelparallele zu finden ist, sondern individuelle Erfindungen, besonders einfallsreich im Int. *Gaudete*, wo sich (fast) eine leibhaftige Sequenz findet:

AR

Greg

pe-ti-ti-o-nes ve-strae

AR ist hier natürlich keine *Vereinfachung*, sondern eine, vielleicht sekundäre ornamentale Erweiterung durch Floskeln, die die für Greg deutliche tonale Disposition — Abschnittschluß vor

Ende auf dem Subton der Tonika *C*; hinzu kommt für Greg noch, daß nach dem Erreichen des letzten Hochtens *b* im Abschnitt davor strikt eine tiefe Lage eingehalten wird, die nur noch das eine Mal zu Anfang des zitierten Satzes *G* erreicht — diese Disposition wird durch die Ornamentierung in AR verändert: Wie Greg hier den Schlußton des Abschnitts *sed in omnibus ... petitiones vestrae* auf dem Subton der Tonika schließen läßt, ist nicht trivial: Die tonale Spannung der drei Abschnitte vor dem letzten zum eigentlichen Schluß wird durch solche Verteilung der Schlußtöne gestaltungsmäßig eingesetzt; AR hat vergleichbare Lage, kennt aber die entsprechende Bestimmtheit der „Vermeidung“ von tonalen Schlüssen nicht; nutzt dieses Mittel also nicht aus. Natürlich ist damit die Vermutung plausibel, daß AR hier nicht einfach „zersingt“, sondern bewußt, und sekundär, einen Jubilus angehängt haben kann; daß aber, vor allem mit „Sequenz“ Greg auf keinen Fall eine bewußte Vereinfachung sein könnte, wäre auch nicht so leicht als methodischer a priori Ansatz zu rechtfertigen: Die Frage nach einer eventuellen musikhistorischen Entwicklung zu einer „Dekoloration“ wäre zunächst erst einmal einfach zu stellen, und dann statistisch und in allen Einzelbeispielen zu erklären.

Nach diesem Exkurs soll wieder zur Comm. *Exiit* mit ihrer Wiederholung gleicher melodischer Wendungen über gleichen Wörtern in beiden Fassungen zurückgekehrt werden:

AR

re- re-

Greg

non mo-ri-tur

Wie man sieht, hat AR hier einen etwas anderen Text, was sich in einer größeren Anzahl von Silben niederschlägt. Nur Blandinienberg hat hier diese Textfassung, die der Vulgata nicht entspricht. Daß man daraus für die Bestimmung der historischen Relation der Fassungen nichts entnehmen kann, wurde bereits angedeutet. In der Wiederholung lautet die Stelle:

AR

ri-

Greg

non mo-ri-tur

AR benutzt seine Floskel ersichtlich akzentabhängig, das größte Melisma steht auf der Akzentsilbe. Dies wird dadurch bestätigt, daß AR das gleiche Melisma nebst gleichem Schlußteil nochmals wiederholt, nämlich auf *manere*, wo Greg nun ein eigenes, der Wendung von AR vergleichbares Melisma aufweist (daß Greg nicht so hoch reicht wie AR, erklärt sich aus der Gesamtdisposition: Greg heben damit den kurz vorher erreichten Höchstton deutlich heraus, wie

auch im Gegensatz zu AR, das im letzten Abschnitt nochmals *d* erreicht, Greg nur bis *c* geht:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have four lines. The AR staff contains a melody with square neumes, some of which are beamed together, and some have diamond-shaped flags. The Greg staff contains a simpler melody with square neumes. Below the staves, the text 'ma-ne-re' is written, with 'ma-ne-' under the first staff and 're' under the second staff.

Man wird den beiden Fassungen hier eine engere Parallele zuerkennen können als bei den angesprochenen *non moritur*-Stellen. Die Annahme, AR *vereinheitliche* hier, wäre angesichts des klaren Wortbezugs in Greg kaum sinnvoll. Es ist also durchaus nicht abwegig, statt dessen anzunehmen, daß in AR ein etwas floskelhafter, nicht auf den Text bezogener Gebrauch der Wendung vorliegt (wobei die Ausgestaltung in AR gegenüber dem in Greg erkennbaren wesentlich einfacheren Gerüst durchaus eine sekundäre Ornamentierung sein kann), die in Greg sinnvoll bearbeitet auf die spezielle, wirklich auffällige Textwiederholung spezifiziert wird, nämlich durch Abwandlung der Formel, was zur Heraushebung der musikalischen „Deutung“ der Textwiederholung auch notwendig ist. Wieder erweist sich, daß einfach a priori Annahmen über *Vereinfachung* oder *Vereinheitlichung* nicht gerade geeignet sind, begründete Aussagen über die Relation beider Fassungen aufzustellen. So angenehm also die einfache Erklärung von AR als „Zersingen“ wäre — noch angenehmer wäre es — z. B.! —, wenn man Greg einfach als durch *oral tradition* entstandene „Reduktion“ erledigen könnte, allein die rein phänomenologische Bestimmung der Unterschiede beider Fassungen ist komplex.

Hier wird man die Interpretation des Unterschieds einer dreimaligen Anwendung der jeweiligen Floskel gegenüber einer nur zweimaligen Verwendung, „reduziert“ bzw. konzentriert auf die Wortwiederholung, passend zur Vulgataversion, leichter als genetisch spätere kompositorische Interpretation auffassen können als die hinsichtlich der Wortfolgen sinnlose dreimalige Floskelverwendung. Man kann der Voraussetzung von AR, also dem dreimaligen Floskelaufttritt, als der ursprünglichen Form näherstehend als Greg wohl nicht eine gewisse Plausibilität absprechen wollen — was wieder in einem gewissen Gegensatz zur ornamental deutlich höheren Aufwendigkeit von AR steht — auch hier bleibt wieder die grundsätzliche Frage, ob eine Reduktion von ornamentaler Floskelhaftigkeit ebentuell auch als sekundäre musikhistorische Entwicklung denkbar wäre.

Daß die Melodien gleichartige Züge haben, erweist sich schon zu Anfang, wo allerdings ganz abgesehen von rezitativischen Wiederholungsneumen in AR (z. B. in *Exiit*), AR die größere melismatische Beweglichkeit auszeichnet: Man betrachte nur die Vertonung von *inter fratres* in beiden Fassungen. Während Greg, wie zu erwarten, die tonräumliche Erweiterung in den folgenden Abschnitten durch entsprechend Zurückhaltung im ersten Abschnitt, *c (G) a) gegenüber G e* in den drei folgenden Teilen, dynamisch erlebbar macht, geht AR schon im ersten Abschnitt bis *d*, um dann im 2. *e*, im dritten *f* zu erreichen. Die tonräumlich initiale Funktion des 1. Abschnitts ist in Greg also sehr viel stärker ausgeprägt. Auch erscheint es nicht gerade sinnvoll, wenn Greg

in der Vertonung von *non dixit Iesus* durch die Vertonung von AR „ersetzt“ worden sein sollte: Statt der beiden Hauptwörter bzw. Hauptakzente des Satzes, *dixit Iesus*, erhält so ausgerechnet das Wort *non* die „Hauptbetonung“ — wenn man den Choral „deklamatorisch“ geprägt denken wollte!

Man kann natürlich auch sub specie des von Johner, *ib.*, S. 102, als *musikalische Zitate bei verschiedenen Stücken ...* bezeichneten Sachverhalts Vergleiche anstellen. Hier bietet sich der Umstand an, daß im Int. *Confessio* und im Int. *Intret oratio* auf den parallelen Wendungen (in Greg) *in conspectu tuo/ejus* auch die gleichen musikalischen Wendungen auftreten; ein Fall der nicht ganz unerhörten gleichen Vertonungen gleicher Textwendungen über Gattungs- und andere Grenzen hinweg.

AR kennt hier wie Greg in den Int. *Intret*, wie auch im Int. *Confessio* diese musikalische Übereinstimmung, wovon hier die aus dem Int. *Confessio* zitiert sei. Die Ähnlichkeit der Melodien ist offenkundig:

AR

Greg

in con-spe- ctu e- jus

Der *torculus adc* ist so charakteristisch, daß die „Verwandlung“ des in AR typischen zweiten *torculus hdc* in Greg in einen einfacheren *torculus cdc* zum Schluß als bewußte Hervorhebung dieser Charakteristik gewertet werden könnte; es wäre hier aber durchaus auch denkbar, daß AR den zweiten *torculus* kompositorisch als Motivsequenz gesetzt hat, Greg also hier der älteren Fassung näher stehen könnte — hier ist eine Entscheidung grundsätzlich ausgeschlossen; man könnte noch die unterschiedliche Kadenzlage in Greg als Kontrast zum Anfang des nächsten Abschnitts einbringen; darauf soll hier aber nur verwiesen werden als weiterer Hinweis auf die Komplexität entsprechender Deutungen.

Vergleicht man andere Int. der gleichen Tonart in AR, so findet man, wie bereits oben bemerkt (s. im Index zum Int. *Dominus refugium*), daß die hier auftretende melodische Wendung in AR topisch ist, sie begegnet durchweg an der gleichen Stelle des jeweiligen Texts, als eine Art zweites Initium. Daraus ergibt sich ein Problem: Greg nimmt die ersichtlich gleiche Formel im Int. *Intret oratio* zur Vertonung der gleichen Textwendung, in AR handelt es sich um eine Formel, deren Auftreten nicht an Auftreten der gleichen Wörter gebunden zu sein scheint; auch hier wären also statistisch vollständige Erfassungen der entsprechenden Relationen durchzuführen, bevor man eine genetische These aufstellen kann. Natürlich muß man auch noch die anderen Parallelen statistisch untersuchen, was hier ebenfalls nur angedeutet sei: Die Wendung in AR ist durch die Folge von zwei parallelen *torculi* und die Sprünge charakterisiert. Ihre Entsprechung in Greg kennt den Quartsprung des ersten *torculus* auch und kann somit leicht erkannt werden, auch wenn andere Teile der Wendung andere Form aufweisen; d. h. die Gestalthaftigkeit der Wendung

ist als klar erkennbar voranzusetzen:

Übereinstimmend sind die *Zitate* zwischen dem Int. *Inclina* und der Comm. *Cum invocarem*, wenn beide Fassungen jeweils an den gleichen Stellen identische Melodien haben; dies gilt auch für die *Zitat*-Relation zwischen den Com. *Viderunt* bzw. *Revelabitur*. Ein Beispiel für ein *Zitat* in Greg, dem kein *Zitat* in AR gegenübersteht, findet man zwischen dem Int. *Oculi mei* und der Com. *Unam petii*:

AR

Greg

sem- per ad Do- mi- num

Detailed description: This block shows a comparison of Gregorian chant (Greg) and Antiphonal chant (AR) for the text 'sem-per ad Do-mi-num'. The Greg line is a single melodic line with square neumes on a four-line staff. The AR line consists of two staves, with the top staff containing square neumes and the bottom staff being empty. The text is written below the Greg line, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

Der Anfang der Comm. *Unam petii* lautet so:

AR

Greg

U-nam pe- ti- i a Do- mi- no,

Detailed description: This block shows the beginning of the Comm. 'Unam petii' for both AR and Greg. The AR line has two staves with square neumes on the top staff and an empty bottom staff. The Greg line has a single staff with square neumes. The text 'U-nam pe-ti-i a Do-mi-no,' is written below the Greg line, with hyphens indicating syllable placement.

Daß die Melodien in Greg auf *ad Dominum* bzw. *a Domino* identisch sind, und auch von der Zeit als identisch verstanden worden sein müssen, ergibt sich trivialerweise aus der nicht trivialen Gestalt, in der der letzte *torculus* ein deutliches Gestaltmerkmal ausmacht. Betrachtet man etwa die Identität nur in Greg in der Comm. *Oportet*, wird man bemerken müssen, daß, wie von normaler musikalischer Begabung zur musikalischen Gestaltbildung gesehen zu erwarten, Gestalten auch kleinere Gebilde betroffen haben müssen:

AR

Greg

est,

mor-tu- us fu- e- rat et re- vi- xit per-i- e- rat, et in- ven- tus est.

Detailed description: This block shows a comparison of AR and Greg for the text 'mor-tu-us fu-e-rat et re-vi-xit per-i-e-rat, et in-ven-tus est.'. The AR line has two staves with square neumes on the top staff and an empty bottom staff. The Greg line has a single staff with square neumes. The text is written below the Greg line, with hyphens indicating syllable placement. The word 'est,' is written below the Greg line, with a comma indicating a continuation.

Der andere Schluß in AR ergibt sich daraus, daß AR den Text noch weiterführt; ob als sekundär hinzugefügter „Nachsatz“ oder als von Greg gekürzte Textstelle, ist höchstens für einen der großen Liturgiker entscheidbar, interessiert hier aber auch nicht. Klar ist aber, daß Greg hier eine musikalische „Assonanz“ komponiert, AR aber ebenso klar dies nicht tut — von Interesse ist

dabei, daß AR, wie nicht selten, eine stärker ornamentierte Version aufweist, bei gleicher Kontur. Könnte also diese stärkere Ornamentierung auf eine sekundäre Verzierungspraxis hinweisen, weist die „Assonanz“ — man könnte geradezu von einer  $\alpha$ -Form des gesamten Schlusses sprechen — in Greg auf eine sekundäre *Vereinheitlichung*. Damit aber wäre die Möglichkeit zu beachten, daß Greg eine vielleicht schon ursprüngliche Auszierungspraxis bewußt nicht übernommen haben könnte. A priori eine solche Möglichkeit auszuschließen, dürfte also methodisch nicht sinnvoll sein. Deutlich wird auch, daß man selbst bei so einfacher, fast rein syllabischer Melodieführung musikalische Gestalten gebildet hat, denn selbst die M. Haas'sche *Philogenweisheit* dürfte an dieser Stelle nicht allein die melodische Identität behaupten können — die Melodie wird so überliefert und ist demnach auch so gemeint, ganz ungeachtet einer, von den Komponisten vielleicht gar nicht vorausgesehenen Anwendung der *Philologenweisheit* von M. Haas wenn auch natürlich nicht auf ihre konkreten einzelnen Melodien, so doch auf ihre allgemeine musikalische Denkfähigkeit.

Handelt es sich hier also um Identität innerhalb einer Melodie, die in AR nicht erscheint, so handelt es sich bei den zuerst zitierten Stellen um ein *Zitat* auch noch zwischen zwei verschiedenen Gattungen — daß die melodische Identität hier zufällig in Greg entstanden sein sollte, aus dem *oral tradition*-Kontinuum möglicher Individualisierungen bzw. Verzeitlichungen der *Idee* der jeweiligen Melodie, wird, hoffentlich, niemand voraussetzen wollen. Daß die Melodien beider Fassungen absolut nicht vergleichbar seien, wird man nicht behaupten können; die tiefere Lage z. B. auf *semper* begegnet so häufig, daß, wie bereits angesprochen, ein systematischer Vergleich beider Fassungen solche Stellen statistisch zusammenstellen müßte, wollte sie ernstgenommen werden. Damit wäre die Passage *semper ad Dominum* nicht als grundsätzlich verschieden zu bewerten — der Gesamtschluß ist verschieden; ein Hinweis darauf, daß Greg hier die Stelle als *Zitat* importiert hat aus der anschließend zitierten Com.?

Auch diese ist nicht notwendig verschieden dadurch, daß Greg tiefer beginnt: In Greg ist ersichtlich wieder die Ökonomie des Höchsttons wesentlich. AR ist mit den üblichen Floskeln stärker ornamentiert, deutlich z. B. auf *unam* und *petii*. Von Interesse ist dabei, daß AR mit *a* das zweite Wort schließt, wogegen Greg den gleichen Ton als Teil der initialen Wendung verwendet; diese Situation läßt sich ebenfalls öfter nachweisen. Auch hier bleibt also das Problem, daß AR zwar stärker ornamentiert ist, was man als Beleg sekundärer Umgestaltung — in Bezug aber nicht notwendig auf Greg, sondern die gemeinsame Vorgabe! — interpretieren könnte, Greg aber eben das *Zitat* aufweist, dessen melische Gestalt doch etwas auffälliger ist, z. B. durch Quartsprünge. Auch hier wird die Komplexität der Relationsbestimmung der beiden Fassungen deutlich — eine einfache, ausschließlich in jeweils eine Richtung, Greg von AR oder AR von Greg, verlaufende genetische Deutung ist dieser Komplexität ersichtlich nicht gewachsen; man sollte auch alle solche Fälle erst einmal betrachten: Hier wird jedenfalls deutlich, daß Greg in beiden Beispielen zur dann zum *Zitat* „gewordenen“ Wendung gelangt sein kann, d. h. daß sich ein solches *Zitat* als solches jeweils als Interpretation einer Vorgabe, die AR nicht ferngestanden haben muß, an beiden zitierten Stellen einstellen konnte, nämlich als Teil einer bewußten Redaktion eben der gemeinsamen Vorgabe, daß also ein *Zitat* jeweils von der ein solches *Zitat* aber nicht aufweisenden Vorgabe angeregt worden sein kann — in welcher Richtung (von Com. zum Int. oder vice versa),

ist dabei natürlich kaum bestimmbar.

Die Apologeten besonderer Formen der *oral tradition*-Vagheits-Denkweise oder *Denkfigur* setzen gerne voraus, daß die Zeit, die dann die Melodien genauso minutiös wie die Texte aufzuzeichnen und musikgrammatisch zu regeln versuchte, sich klarer musikalischer Gestalten gar nicht, nur ansatzweise oder sonst wie eingeschränkt bewußt gewesen sein kann. Angesichts so klarer Gestaltbildungen von Formeln und so eindeutiger Parallelen, in Johners Terminologie eben *Zitaten* erweist sich eine solche Ideologie als zumindest höchstgradig differenzierungsbedürftig: Hier wird vorausgesetzt, daß schon der Gesangslehrer von Aurelian und auch dessen Lehrer fähig waren, eine melodische Komplexwendung wie die oben zitierte auch als solche klar erkennen, erinnern und entsprechend ausführen zu können; es wird also vorausgesetzt, daß schon „der“ mittelalterliche *cantor*, und natürlich auch die *cantatrix* zur musikalischen Gestaltbildung fähig waren, daß diese, übrigens nicht geschlechtsspezifische Leistung musikalischen Hörens nicht erst eine Erfindung oder Entdeckung der Neuzeit war.

Man kann also ohne Einschränkung von verschieden oder identisch sprechen (ohne daß mit diesen Wörtern tiefsinnige Assoziationen verbunden sein sollen).

So kann man feststellen, daß die oben (s. Anm. 518 auf Seite 1062) aus dem Int. *Intret* zitierte Formel im Int. *In Deo laudabo* in AR auftritt, in Greg dagegen nicht; man wird allerdings nicht sagen können, daß die Melodien hinsichtlich von etwas, das man als übergeordnete Kontur notwendig vage umschreiben kann, grundsätzlich verschieden seien, was die Frage nach eventuellen Ableitungen fester Formeln aus vergleichbaren, aber nicht formelhaften Gestalten ebenso aufgibt wie die, ob auch eine „Entformelung“ als historische Entwicklung denkbar sein könnte. Die erstgenannte Möglichkeit liegt natürlich nahe, daß sich eine vergleichbare Gestalt zu einer deutlich verwandten einer Formel verändert, bzw. daß eine Melodiestelle ihrer Gestaltnähe zu einer Formel wegen zu dieser Formel wird:

AR

Greg

In De- o lau-da- bo ver- bum

Die Zuordnung von Richtungen und Tönen zu den Wortgrenzen erscheint in Greg sinnvoller, wenn nämlich der Anfangston auf ... *laudabo* wieder erreicht wird, als minimaler Einschnitt ebenso wie als Akzentvorbereitung, denn mit *verbum* wird der höchste Ton erreicht. Damit erscheint Greg sinnvoll als erweiterte initiale Rezitation vor Einschnitt. AR weist „dafür“ die Anwendung einer genau an diese Stelle angespaßten Formel auf. Ein gewisses Anschlußproblem scheint in AR zu bestehen, wie der Blick auf das zitierte Beispiel und andere Beispiele der Formelanwendung zeigen: Im Schluß auf *verbum* wird mit dem Sprung *ac* eine Bewegung in das Melisma integriert, die sonst auf folgenden Silben steht. Dies könnte man so deuten, daß AR hier sekundär die Floskel angewandt hat. Das ist nicht undenkbar, wie ebenso „umgekehrt“ denkbar ist, daß Greg

diese weniger passende Natur der Formelanwendung — die Formel kennt Greg auch — zu einer Veränderung genutzt hat: Greg jedenfalls bildet auf *laudabo* einen deutlicheren Einschnitt als AR, das auf die gleiche Silbe schon wieder nach oben steigt; die Folge *ch ca caaG* in Greg zeigt die für den Stil charakteristische „übergeordnete Zweistimmigkeit“: Der Abstieg wird als solche besonders erlebbar durch den wiederholten Rückbezug auf den erreichten Hochtön. Das fehlt in AR völlig, so daß hier durchaus ein Grund bestehen könnte, daß ein Redaktor eine vorgegebene Formel gerade nicht (mehr) anwenden wollte — dies sei nur als methodisch zu berücksichtigende Möglichkeit beachtet!

Von besonderem Interesse solcher Stellen ist doch, daß sich die beiden Stellen ohne Berücksichtigung ihrer Formelhaftigkeit in AR als klar parallel aufeinander beziehen lassen. Die jeweilige Priorität ist also auch hier nicht gerade trivial abzuleiten.

Aber selbst wenn man aus Vorentscheidung oder Vorurteil eine direkte Entstehung von AR aus Greg unbedingt annehmen will, liefert die mögliche Vermutung, daß AR die Formel hier sekundär angewandt haben könnte, keine Unterstützung der einseitigen Ableitungsthese, AR aus Greg: Daß AR eine Entwicklung „in sich“, intrinsisch gehabt haben dürfte, liegt angesichts der späten Überlieferung auf der Hand; für das Aussehen der anzusetzenden Urform gibt dies nicht den geringsten Hinweis; daß diese Urform hier die Floskel nicht gekannt haben könne, ist nicht beweisbar.

In eben diesem Int. *In Deo laudabo* begegnet aber auch eine andere Situation, nämlich eine musikalische Wiederholung, nur in Greg, die den letzten Satzteil zu einer  $\alpha \alpha \beta$ -Form macht; AR kennt davon nichts, ist aber auch auffällig wenig melismatisch. Hier also ist Greg für einmal die stärker ornamentierte Fassung — die Gleichheit der Kontur ist klar. Wollte man also die Nutzung einer Formel wie oben zitiert nur in AR als Hinweis auf spätere Redaktion oder sekundäres „Zurechtsingen“ interpretieren, müßte man hier auf eine sekundäre Gestaltung von Greg, Einführung von mehr Melismatik zum Schluß und „Symmetrie“, schließen — was nicht auszuschließen ist, und wieder die Voraussetzung einer gemeinsamen, jeweils in eigener Weise entwickelten Vorgabe als methodisch sinnvollen Ansatz zu erkennen gibt:

AR	
Greg	
	non ti- me-      bo      quidfa-      ci-      at mi-      hi ho-      mo.

Charakteristisch ist übrigens wieder das tief beginnende Initium, wie auch die Reduktion der Tonlage zum Schluß: Der letzte Abschnitt hat als obere Schranke *G*, wogegen AR noch bis *a* reicht — das ist deshalb nicht unerheblich, weil Greg zuvor in der „symmetrischen“ Passage bis zum Ton *d* reicht, d. h. im Vergleich zu AR nach oben noch „Platz“ gehabt hätte.

In den beiden Fassungen des Int. *Liberator* kennen beide Fassungen die Formel nicht — ein Hinweis darauf, daß auch AR das Prinzip der *Vereinheitlichung* nicht durchgängig durchführt;

nur müßte man dann auch Gründe anführen können — für jedes Nichtauftreten der Formel, so mühsam und vielleicht unerreichbar dies auch sein mag. Das Gleiche gilt für den Int. *Miserere*, wo Greg bemerkenswerte „Symmetrien“ aufweist, *quoniam*; man findet hier auch einmal in Greg ein „bewegtes“ Rezitativ.

Unterhaltsam ist die Situation im Int. *Tibi dixit*, denn da begegnet die Formel in Greg und AR; allerdings auf verschiedenem Text: AR wendet die Formel „korrekt“ auf *cor meum quesivi* an, Greg dagegen nimmt das charakteristische Merkmal auf den Schluß *quaesivi vultum tuum*. Das Prinzip der *Vereinheitlichung* funktioniert hier also nicht. Daß Greg die „Dittologie“, die Wiederholung der gleichen Wörter in verschiedenem syntaktischem Bezug damit sinnvoller als die primitive Wiederholung einer primitiven initialen Wendung in AR gestaltet, ist leicht erkennbar; ebenso, daß dies mit Hilfe der Formel geschieht: Die initiale Kontur auf ... *vultum tuum, vultum tuum* ... ist auch in Greg erkennbar, den Einschnitt aber gestaltet nur Greg sinnvoll als solchen. AR ist hier primitiv formelhaft.

Man wird also konstatieren müssen, daß Greg hier sinnvoller vertont, und dabei die Formel individualisiert anwendet. Warum also sollte man irgendwelchen Römischen Sängern musikalische Unfähigkeit in einem solchen Ausmaß zuordnen, daß sie ausgerechnet auch in Zusammenhang mit der Formel die vorgegebene schöne Lösung von Greg so entstellt haben? Es scheint hier eben doch wieder leichter zu sein, eine intelligente Interpretation und Umarbeitung einer AR nahestehenden Fassung durch Greg zu vermuten als den „umgekehrten“, Pfisterschen Weg einfach vorauszusetzen — auch hier erweist sich ein Blick auf den Sinn der Gestaltung von Greg nicht als unwesentlich; die Reduktion der Betrachtung auf das Auftreten von Formeln reicht nicht aus. Eine vergleichbare „Verschiebung“ wenigstens des markanten Merkmals ohne weitere „motivische“ Verwandtschaft weisen die beiden Fassungen des Int. *Timete Dominum* auf: AR setzt die Formel auf die „korrekte“ Stelle, *sancti eius*, Greg setzt den Quartsprung auf *sancti*, versteht ihn damit nicht als Floskel in einer Formel, sondern als Akzentvorbereitung, um auf *eius* den Höchstton, akzentbeachtend, einzusetzen:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves are on a four-line system. The AR staff has a series of square notes, mostly on the top line, with some eighth notes and a quarter note. The Greg staff has a similar series of square notes, but with a prominent quarter-note leap on the word 'sancti' and a more varied rhythmic pattern. Below the staves, the text 'om- nes san- cti e- ius,' is written, with hyphens under the syllables.

AR geht schematisch vor, Greg individuell — und zwar aus dem musikalischen Gesamtzusammenhang sinnvoll erklärbar. Will man AR von Greg ableiten, kann man das strapazierte Prinzip der *Vereinheitlichung* oder eher der *Schematisierung* heranziehen. Will man die „umgekehrte“ Möglichkeit nicht a priori ausschließen, so wird man nach einer individuellen Erklärung suchen müssen. Die läßt sich finden, z. B. in der Gliederung und den Schlußtönen: Greg will hier eine Kadenz auf der *affinalis*, und bezieht sich dabei auf den ersten, inhaltlich und syntaktisch sinnvollen Einschnitt, nach *Timete Dominum – omnes sancti eius*, wo AR nur ein einfaches Re-

lodie eingreift. Warum sollte das denn auch nicht möglich sein? Nur, um die These

---

zitatativ kennt. Die Beziehung der Gliederungstöne, der noch von Guido als wichtig erkannten Abschlußtöne auch von Kleinstteilen ist also nur in Greg gegeben, eine kompositorische Lösung ist also als notwendig zu erkennen (als Hypothesenmöglichkeit). Die tonale Gliederung ist wie zu erwarten für Greg wesentlich — damit aber ergibt sich eine Gliederung nach Schlußtönen: Erster „Viertelschluß“ *a*, zweiter Schluß *h* und erster Halbschluß *E*. Angesichts dieser globalen Gestaltung, die auf *ei*us auch den insgesamt höchsten Ton erreicht, ist nicht einzusehen, warum nicht Greg eine, musikalisch sehr sinnvolle Bearbeitung einer Form gewesen sein darf oder kann, die AR nahesteht bzw. durch AR grundsätzlich stilistisch repräsentiert wird? Denn wie soll man die Primitivisierung, den Verzicht auf alle diese Gliederungsbeziehungen in AR als — angebliche — Bearbeitung von Greg interpretieren?

Eine *Vereinfachung* oder *Vereinheitlichung* hätte bei auch nur einigermaßen musikalischer Bildung der — angeblichen — Bearbeiter zu einer anderen Form führen müssen. Auch hier erscheint eine Konzentration nur auf die Formeln und ihre Anwendung als methodisch unzureichend, will man nur die Relation der beiden Fassungen verstehen: Die Gesamtkonzeption von Greg — hier deutlich auch in der Tonlage des Mittelteils, *divites*, die die Dreiteiligkeit bewältigt — weist auf einen kompositorischen Individualisierungsvorgang hin. Den einfach der liturgischen Musikkultur zuzuordnen, die nur AR überliefert hat, also Rom, erscheint etwas gewagt, zumal wenn die gleiche Römische Kulturtradition dann auch noch verantwortlich sein soll für AR als — angebliche — Umarbeitung von Greg.

Man kann — und muß — wie auch hier klar erkennbar wird, die gesamten Melodien betrachten, um nur erst eine Ahnung von den grundsätzlichen Unterschieden der beiden Fassungen zu erhalten. Dies war hier anzudeuten. Es bleibt die Frage, ob Johners Deutung der Parallele der Formelanwendung aus textlichen Gründen auch in Hinblick auf die größere verfügbare Datenmenge Bestand haben kann: Wie zu Anfang ausgeführt, begegnen auf gleichen Wörtern im Int. *Oculi mei* und der Comm. *Unam petii* in Greg eine *zitierte* Wendung, in AR jedoch findet sich dieses *Zitat* nicht, obwohl die Formelhaftigkeit in AR wesentlich größer ist, bzw. Greg wesentlich mehr individuelle Repräsentanten des Umrisses der Formel kennt.

Es bleibt hinsichtlich der angesprochenen Formel z. B. im Int. *Timete* nur die Möglichkeit, Johners Deutung zuzustimmen, Greg zieht die da charakteristische Formel individuell heran, angeregt durch die gleiche Textwendung, AR setzt formelhaft. Anders als durch eine Bearbeitung einer AR nahestehenden Urfassung ist dies kaum zu erklären — wenn man derartige Spekulation angesichts der bis jetzt verfügbaren Daten überhaupt schon für sinnvoll halten sollte, was Verf. nicht tut. Dieser Befund ist damit kompatibel, daß man angesichts der Gregorianischen Individualformen, darunter auch die sozusagen freiwillige Anwendung von Formeln, einen kompositorischen Individualisierungsvorgang als Deutung der historisch genetischen Relation von Greg und AR durchaus denken und rechtfertigen kann — daher erscheint ein gar noch mit Selbstsicherheit vortragenes Urteil überhaupt über eine, dann auch noch direkte, genetische Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von der jeweils anderen auch hier angesichts der Unzulänglichkeit einer begründeten gegenseitigen Charakterisierung der beiden Fassungen als völlig verfrüht, wenn überhaupt eine Klärung je möglich sein sollte.

eines urrömischen Ursprungs der Gregorianischen Melodien durchsetzen zu können? Es mag sein, daß eine solche a priori Voraussetzung ihre Freunde hat, insbesondere, wenn man damit die fränkischen *magistri cantus* zu jeder eigenen kompositorischen Leistung unfähigen musikalischen Dummköpfen machen will bzw. muß, was ausweislich der musikgeschichtlichen Tatsachen wie gezeigt eine ziemlich seltsame a priori Annahme darstellt, denn, zu was muß man dann die — angeblich — diese Melodien aus Greg rezipierenden für AR Verantwortlichen machen: Zu unmusikalischen Sängern, die zahlreiche ästhetisch sinnvolle Gestaltungen u. a. durch exzessive Ornamentik vernichten, verunklaren und so zersingen, daß vom sinnvollen — angeblichen — Original Greg die wesentlichen Formmerkmale verloren gehen? Dabei ist zu beachten, daß eine Bestimmung des Unterschieds beider Fassungen als gesteigerte Ornamentierung durch oder in AR nicht möglich ist, so oft dieses Merkmal auch auftritt, es gibt genügend Gegenbeispiele.

Auch hier erscheint es demnach sinnvoller, in den beiden Fassungen zwei Entwicklungsstränge der gleichen ursprünglichen Melodie zu sehen, wobei Greg die wesentlich weiter entwickelte Form darstellen muß, denn sehr häufig, wenn natürlich auch nicht immer, stellt Greg die individuelle, die tonräumliche Bewegungsdynamik oft motivisch gestaltende und somit merkmalsreichere Fassung dar, deren Reduktion bei einer — angeblichen — und auch noch direkten Rezeption in oder Entwicklung durch AR kaum lösbare Fragen aufwirft und zumindest in jedem Fall die Herrschaft eines notwendig älteren, viel stärker typisierten, mit der Parataxe von Floskeln und Formeln und ohne weitreichende Disposition der Gesamtmelodie arbeitenden Stils in Rom, und das neben der Gregorianischen Fassung bedeuten muß; auch hier erweist es sich methodisch als unabdingbar, zunächst einmal überhaupt die stilistischen Unterschiede der beiden Fassungen zu erfassen; und da wird man grundsätzliche Unterschiede, nicht einfach solche eines *Zersingens*, wie auch immer verstanden, konstatieren müssen. Allein auf *Vereinheitlichung* o. ä. läßt sich der Unterschied von AR zu Greg nicht erfassen.

Das bereits oben, z. B. Anm. 514 auf Seite 1051, betrachtete Grad. *Timebunt* (Gruppe V bei Apel) weist hinsichtlich der eben betrachteten Formeln enge Verwandtschaft mit dem Grad. *Vindica auf* (Gruppe II bei Apel); sowohl die motivische Korrespondenz innerhalb des Responsum als auch zwischen Chorstück und Vers findet sich wie oben angegeben, allerdings mit dem Unterschied, daß auf das erste Auftreten der Formel, aus „Platzgründen“, nicht noch die Schlußwendung folgt, die im Grad. *Vindica* auf *sanctorum tuorum* zu finden ist. Auf die ausgeprägte tonräumliche Disposition der Höchsttöne in Greg wurde a. a. O. bereits hingewiesen. Hier kann man sich auf die Relation der in Greg gleichen Stellen zur Fassung von AR konzentrieren.

Zunächst wäre natürlich wieder zu fragen, warum überhaupt die beiden, sonst verschiedenen<sup>519</sup> Gradualmelodien überhaupt solche Verwandtschaften besitzen — eine Antwort

<sup>519</sup>Z. B. sind sie in der Verwendung verschiedener Formeln für den Versschluß unterschieden. Hier allerdings ließe sich wieder eine Begründung für die Verschiedenheit aus dem Gesamtzusammenhang finden: Die Schlußformel  $f_{11}$  würde im Grad. *Timebunt* angewandt die eindeutige Beschränkung des Tonraums nach oben im 2. Versteil erheblich stören, also das Extremum auf

zu erlangen ist sicher nicht leicht bzw. vielleicht unmöglich, man sollte das Prinzip von bewußten *Zitaten* bei einer nur noch partiellen Nutzung eines Formelarsenals auch nicht a priori als Möglichkeit ausscheiden. Natürlich soll und kann man deshalb solche Fragen stellen (dürfen)! Sicher gehören in den Bereich möglicher Erklärungen von Gruppenbildungen, wie sie W. Apels Tabellen erkennen lassen, auch liturgische, aber auch andere, z. B. genuin musikalische Gründe, nach denen wenigstens grundsätzlich zu suchen, sicher kein methodisch a priori verwerfliches Unterfangen darstellen dürfte.

Betrachtet man in Vergleich zur Verwandtschaft der Grad. *Timebunt* und *Vindica* in Greg die Entsprechungen in AR, fällt auf, daß die wenigstens andeutungsweise Verwandtschaft der Melismen im Chorstück des Grad. *Vindica* nicht gegeben ist; nicht einmal das Schlußmelisma des Chorstücks ist mehr als nur ansatzweise verwandt mit dem von *Timebunt*, das Binnenmelisma, im Grad. *Timebunt* auf *reges terrae* und das im Grad. *Vindica* auf *sanctorum* ist überhaupt nicht vergleichbar; in Greg jedoch sind diese Melismen identisch mit denen von *Vindica* (das ist auch der Grund, nach den Parallelen zu fragen) — von einer *Vereinheitlichung* über die Grenzen einzelner Stücke gleicher Gattung und

---

*Syon* weniger effektiv erscheinen lassen — gesetzt, Greg stamme von einer AR hier sehr nahen Fassung ab, läßt sich auch in diesem Fall also sehr wohl ein Grund dafür finden, daß Greg eine potentiell, nach dem Zeugnis von AR, immer gleiche Schlußwendung hier durch eine andere ersetzt. Und das wäre methodisch vielleicht auch zu beachten:

Die Fassung Greg weist eine unvergleichlich tiefergehende und weiterreichende kompositorische Determiniertheit des Gesamtablaufs einer Melodie auf als AR; angesichts dieser, bekannten Besonderheit von Greg dürfte es kaum methodisch a priori abwegig sein, nach eventuellen Gründen für die Formentscheidungen in Greg (gegenüber Vorgaben wie AR) wenigstens einmal zu fragen, also die Komponisten solcher Musik als planende und eben gestaltende Musiker wenigstens ansatzweise ernst zu nehmen und nach Gründen für ihre Formgestaltung zu fragen. Immerhin, weil Musik eben einmal die für eine wissenschaftliche Betrachtungsweise unangenehme Eigenschaft hat, Kunst zu sein, auch und insbesondere der Choral, ist der Versuch, den ästhetischen Sinn dieser Musik zu fassen, vielleicht doch nicht ganz abwegig, auch wenn die Erörterung allgemeiner Hypothesen und die Musik selbst nicht betreffender Sachverhalte und Strukturen natürlich den Vorteil hat, sich um die Musik selbst nicht kümmern zu müssen. Die totale Reduktion der liturgischen Melodien, insbesondere des Chorals, auf Formelwesen, *oral tradition* Dogmata etc. jedenfalls ist sicher arbeitserleichternd, vielleicht aber auch erkenntnisbehindernd — denn: Augustin spricht von einer *artificiosa vox* und meint damit natürlich nicht nur die stimmlichen Qualitäten der Sänger; bei solcher Ausdruckweise hat man zu beachten, daß dem Hörer nicht die Entstehung eines vorgetragenen Werkes, sondern dieses selbst interessiert, er erlebt die Musik im und als Vortrag: Die exordialtopische Erscheinung des Dichters als ad hoc in die Saiten greifenden Sängers jedenfalls kann für den „normalen“ Hörer plausibel erscheinen, erst im Augenblick des Vortrags „erscheint“ die betreffende Musik — daß damit aber Musik in der Zeit oder besser den Zeit en der Entstehung der überlieferten liturgischen Melodien nur improvisatorischen Charakter gehabt haben könnte, wird man nur unter ideologischem Vorurteil voraussetzen können bzw. wollen.

Tonart in AR kann hier demnach nicht gesprochen werden; ein weiterer Hinweis darauf, daß es gar nicht so einfach sein dürfte, aus Einzelbeobachtungen einfachste Prinzipien ableiten zu wollen:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for the same words. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

Example 1: The lyrics are "et o- mnes". The AR staff shows a melisma with a wide range of notes, while the Greg staff shows a more restricted range.

Example 2: The lyrics are "re- ges ter- rae". The AR staff shows a melisma with a wide range of notes, while the Greg staff shows a more restricted range.

Daß Greg hier nicht den Höchstton von AR erreicht, läßt sich aus der oben erwähnten tonräumlichen Gesamtdisposition in Greg erklären, s. o., 514 auf Seite 1051. Daß das Melisma in AR nicht gleich ist mit dem — in Greg — entsprechenden im Grad. *Vindica*, sieht man sofort; andererseits ließe sich die Wendung von Greg durchaus als Umarbeitung der von AR (bzw. einer ihr nahestehenden; das muß wohl im Folgenden nicht immer explizit gemacht werden!) plausibel machen — die von Pfisterer für AR herangezogene Kategorie der *Vereinheitlichung* also würde hier, seiner Argumentationsweise entsprechend, für einen Weg von AR → Greg sprechen.

Dies gilt erst recht für die Verwendung der gleichen Motivik zum Schluß des Chorstücks, bei dem eine Verwandtschaft zwischen AR und Greg allein schon, wie auch in *Vindica*, durch die, in Greg besonders bemerkenswerte Folge von fünf „absteigenden“ Tönen deutlich wird — unterhaltsam ist die „Symmetrie“ des Anfangsmelismas in beiden Fassungen bei doch deutlicher Verschiedenheit: AR aus Greg abzuleiten erscheint ebenso schwierig wie Greg aus AR, charakteristisch ist für Greg, daß Greg eine deutliche Kadenz auf *gloriam* setzt:

The image shows two musical examples comparing AR and Greg for the words "tu-" and "am". Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

Example 1: The lyrics are "tu-". The AR staff shows a melisma with a wide range of notes, while the Greg staff shows a more restricted range.

Example 2: The lyrics are "am". The AR staff shows a melisma with a wide range of notes, while the Greg staff shows a more restricted range.

Soll man, nur um die — angebliche — Rezeption Greg → AR durchhalten zu können, wirklich annehmen, daß die gestaltmäßig so wirkungsvoll geformte Dynamik der schritt- bzw. neumenweisen Erweiterung des Tonraums nach unten, *c a, cha, cG, FcF, aGF, aF, F*, durch die typische Floskelwiederholung von AR umgestaltet worden sein soll<sup>520</sup>? Wer hier nicht die besondere Schönheit der neumenweisen Gestaltung zuerst der Erweiterung des Tonraums immer vom gleichen Hochtton, sozusagen als Maß, ausgehend, und dann der entsprechend neumenweisen Reduktion erleben kann, wird Schwierigkeiten überhaupt mit einem ästhetisch wertenden Vergleich der Fassungen haben müssen — nur, wie bereits mehrfach angesprochen, Musik ist in ihrem sozusagen innersten Wesen eben ästhetisch bestimmt, so lästig dies auch für die Anwendung von auf Formeln beschränkte Patentrezepte sein mag.

Selbst wenn dieser Umstand die Wissenschaftlichkeit des eigentlichen Objekts von Musikwissenschaft zwangsläufig einschränken muß, ist der Rückzug auf die einfachsten Sachverhalte wie Formelverwendung u. ä. nicht ausreichend — und ganz irrational sind ästhetisch stilistische Merkmale auch nicht, wie man z. B. hinsichtlich der Ökonomie des Einsatzes von Extrema in der Gregorianik, der Art ihrer Vorbereitung und ihres Verlassens sehen kann: Auch für derartige Eigenschaften von Musik lassen sich in gewissen Grenzen abstrakt rationale Kriterien finden, wie dies hier anzudeuten versucht wurde. Was rational nicht faßbar ist, ist das, was Kant zutreffend als das jeweils individuell *Angenehme* bezeichnet, wenn er auch hinsichtlich der Musik seiner Zeit erstaunliche Unfähigkeit zu erkennen gibt: Die Gleichsetzung von Ton und Farbe und damit die Behauptung, Musik habe keine der Gestalt in bildender Kunst vergleichbaren Möglichkeiten ist angesichts der motivisch-thematischen Arbeit der Zeit nur als Unsinn zu qualifizieren; ein Unsinn immerhin, der in gewissen *oral tradition* Vorstellungen seine mehr oder weniger fröhliche, vorrationale Urständ feiert.

Auch angesichts des Umstands, daß Greg hier identische Wendungen mit, aus oder in dem Grad. *Vindica* verwendet, AR aber Floskeln einsetzt, also auf entsprechende Identität gar keinen Wert legt, gar nicht auf den Gedanken kommt, hier gestaltmäßig motivische Identität einzusetzen, erscheint die Annahme, daß Greg eine, hier tatsächlich sekundär *vereinheitlichende*, zumindest aber entsprechend interpretierende und umformende Umgestaltung einer AR vergleichbaren Fassung vornimmt, wohl doch nicht so absonderlich ist, wie dies nach einer a priori Entscheidung für die absolut einseitige Abstammung AR aus Greg erscheinen könnte.

Gäbe es in AR kaum genaue gestalthafte Entsprechungen, so könnte man die Gleichheiten in Greg und ihr „Fehlen“ in den parallelen Melodien in AR natürlich auf die angebliche Vagheit in solchen Fragen in der *oral tradition* zurückführen wollen; da es solche Identitäten aber auch in AR zu Genüge gibt, bleibt hier nichts anderes übrig als die

<sup>520</sup>Die letzten 10 Töne entsprechen dem Schluß des *ibulus* zu Versende. Das Argument, daß AR Vers und Chorstück deutlich unterscheiden wolle, erweist sich also auch hier als hochgradig unbrauchbar; zu derartigen Vereinfachungen ist selbst AR zu komplex, erst recht die Relation zu Greg.

Verschiedenheit in AR als eine der vielen derartigen „Nichtgleichheiten“ zu akzeptieren — und damit die entsprechende gestaltmäßige „Gleichmacherei“ in Greg als sekundären kompositorischen Akt zu bewerten.

Es bleibt also noch die Entsprechung im Vers, die in AR im Grad. *Timebunt* genau wie im Grad. *Vindica* nicht auftritt:

et vi- de- bi- tur

Immerhin ist, wie man sieht, die Wendung hier mit der entsprechenden im Grad. *Vindica* in AR zum Schluß identisch. Binnenparallelen, wie sie Greg kennt, gibt es dagegen in AR nicht, man hat also eine wirkliche Identität nur an der soeben zitierten Stelle, eine Identität hinsichtlich der in AR hier verwendeten Formel für *Vindica* und *Timebunt*. Daß Greg also aus solchen Anregungen viel weiterreichende, angleichende und vor allem den Gesamtverlauf der beiden Melodien betreffende sekundäre Umgestaltungen durchgeführt haben könnte, erscheint somit nicht als methodisch a priori unsinnige Annahme.

Auch eine solche These der genetischen Relation ist also denkbar — wobei man eben nur beachten sollte, daß der historische Abstand der Niederschrift von AR zur ursprünglichen Fassung bzw. deren Ausführung so groß ist, daß man sehr viele Veränderungen, wohl aber im gleichen Stil in AR voraussetzen muß: AR als direkte Vorlage von Greg anzusetzen erscheint also wieder nicht gerade als sinnvolle Hypothese, AR aber als stilistisch der ursprünglichen Fassung wesentlich näher stehende Form zu betrachten, als, potentiell im Rahmen dieses Stils veränderter Repräsentant der Urfassung, erscheint dagegen als sinnvolle Hypothese. Daß der stilistische Unterschied der beiden Fassungen so groß ist, daß man von einer direkten Abstammung einer der Fassungen von der jeweils anderen nicht sprechen kann, dürfte ein naheliegender methodischer Ansatz sein.

Die Annahme einer gemeinsamen, stilistisch in AR besser bewahrten, ursprünglichen Fassung erscheint also als brauchbarer heuristischer Ansatz — wenn man überhaupt den Schritt der Bestimmung genetischer Relation zwischen beiden Fassungen bereits jetzt, ohne zureichende Bewertung der gestaltmäßigen Relationen in ihrer Gesamtheit und in ihrer Relation zur Gesamtdisposition der jeweiligen Einzelmelodien unbedingt vollziehen will. Jedenfalls ist die jeweilige Einzelform einer Melodie ein eigenes Untersuchungsobjekt eines Vergleichs beider Fassungen; die Art der Formelsetzung ist hier als eine partiell eigenständige Erscheinung zu bewerten — die Gradualia auch des 5. Tons in Greg sind zu individuell, als deren Melodien nicht einer Einzelbewertung bedürftig und würdig zu verstehen.

Für die Tätigkeit einer Untersuchung der Verwendung von Formeln wichtig ist auch die

Verwendung der Formel über *sanctorum* bzw. etwas gekürzt in *terrae* in den Gradualia *Vindica* bzw. *Timebunt* in AR in Relation zu Greg nochmals im Chorstück des Grad. *Prope est Dominus*:

The image displays three musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) for the phrase "omnibus invocantibus". Each example consists of two staves: the top staff for AR and the bottom staff for Greg. The lyrics are written below the staves.

**Example 1:** The AR staff shows a melodic line with a prominent interval of a fourth (D-G) and a final cadence. The Greg staff shows a more stepwise, reciting tone. The lyrics are "om- ni- bus in- vo- can- ti- bus".

**Example 2:** The AR staff features a more complex, ornamented melodic line. The Greg staff is simpler. The lyrics are "e- um".

**Example 3:** The AR staff has a highly ornamented and varied melodic line. The Greg staff is very simple. The lyrics are "om- ni- bus qui in- vo- cant e- um".

Die „Sprungfloskel“ *DCGa* in AR auf *invocant* ist eine syntaktisch nicht festgelegte Wendung, die in AR sehr häufig ist, in Greg aber keine identifizierbar eindeutige Entsprechung besitzt. Zunächst wird man in AR konstatieren, daß die wiederholte Floskel des *porrectus subbipunctatus* gegenüber ihrem Auftreten im Grad. *Vindica* jeweils einen Ton „zu wenig“ aufweist, denn da hatte man jeweils einen wiederholten *porrectus subtripunctatus*, der dann, in *Vindica* zu einer gesteigerten Wiederholung, am Schluß des Chorstücks, mit *porrectus subquadripunctatus* oder, wie es der Pseudogräzizität von W. Oddington entspräche eines *porrectus subdiatesseronpunctatus* führt. Im Grad. *Timebunt* dagegen war der erste *porrectus* der ersten Formel nur einmal, dann aber in der Gestalt von *Prope est* verwendet worden, wie man in den vorangehenden Beispielen gut sehen kann.

Soll man hier also, wo es um den Unterschied des einen tiefen Tones geht, vermuten, daß der Sänger des Grad. *Prope est* in AR nicht gewußt hat, daß ein skalischer Quartabstieg etwas anderes ist als ein skalischer Terzabstieg, daß hier also nur *unsere Philologen-*

*weisheit* einen Unterschied sieht? Soll man vermuten, daß der Sänger von *Timebunt* das Nichtwiederholen des ersten *porrectus* der Formel nicht hat unterscheiden können von einer Wiederholung? Ersichtlich bereitet eine solche Deutung doch gewisse Schwierigkeiten, wenn man die Korrektheit des jeweiligen Schlusses der drei Varianten sieht. Also ist es vielleicht doch nicht ganz unsinnig, auch solche Unterschiede, die ziemlich auffällig sind, entweder, was ja nicht gänzlich auszuschließen ist, als Schreibversehen, oder doch eher als unterschiedliche Gestaltung anzusehen: Im Grad. *Timebunt* geht der Formel „bereits“ ein *porrectus* voraus, allerdings auf anderer Lage, in *Vindica* wie in *Prope est* nur eine *clivis*; vielleicht ist dies der Grund? Auch am Schluß des Kehrverses verwendet AR im Grad. *Prope est* nicht die ganze Formel von *Vindica*, und entspricht hierin ganz *Timebunt*: Die Floskeln, aus denen in AR die Formeln bestehen, können offensichtlich jeweils ausgelassen oder verwendet werden — daß einem Sänger ein solcher Unterschied nicht hätte bewußt sein können, wäre doch eine merkwürdige Folgerung: Man wird dagegen folgern müssen, daß der Sänger von *Vindica* in AR eben eine besonders aufwendige Gestaltung komponiert hat, die er an anderen Gradualia mit gleicher Formelstruktur an bestimmten Stellen eben nicht wollte.

Von größerem Interesse aber für die hier angesprochene Frage ist die Relation der Fassungen; Greg verwendet in den angesprochenen Beispielen deutlich eine mehrfache, d. h. bis in den Vers reichende Korrespondenz der zitierten Formel, im Chorstück, an seinem Schluß und eben im Vers, was AR rein formelmäßig nicht entspricht. Hier, im Grad. *Prope est*, verwendet Greg zwar die Formel, die der von AR entspricht, im Inneren des Chorstücks, „dafür“ aber finden sich die aus den genannten Gradualia bekannten Korrespondenzen nicht: Das Ende des Chorstücks „reim“t durch Verwendung der Formel  $f_{11}$  mit dem Schluß des Versus, und im Vers sucht man ebenfalls vergeblich nach der aus *Vindica* bekannten Entsprechung.

Die musikalische „Reim“-struktur zwischen Vers und Chorstück widerspricht AR, das hier wie in den anderen Grad. die genannte Formel, aber nicht die Schlußwendung des Versus verwendet. Also gilt in AR: *Vindica* und *Timebunt* verwenden die genannte Binnenformel mit gewissen Varianten, sie verwenden dann eine, nur in *Vindica* mit dieser Formel direkt verbundene eigene Schlußformel für das Chorstück, das mit dem Schluß des Versus nichts zu tun hat. Das Gleiche gilt für *Prope est*.

Greg dagegen verwendet die genannte Formel identisch im Chorstück und zu seinem Ende und schließlich im Vers, tut dies aber nur im Grad. *Vindica* und im Grad. *Timebunt*, im Grad. *Prope est* dagegen erscheint die Formel, mit Varianten, s. u., im Chorstück, aber nicht zu dessen Ende und auch nicht im Vers — und dies, obwohl AR hier die aus *Vindica* bekannte Schlußformel des Chorstücks in allen drei Grad. verwendet. Wirklich kompliziert ist dieser Fall.

Insbesondere, wenn man sich die Gestalt der Formel auf *eum* in Greg anschaut — und zwar zunächst dem ersten *eum*, womit eigentlich schon fast alles gesagt ist: Die Formel weist gegenüber ihren Parallelen in *Vindica* bzw. *Timebunt* einen anderen, etwas erweiterten Schluß auf, außerdem fällt die andere Verteilung des Texts auf, in *Vindica* und

*Timebunt* handelt es sich um einen *iubilus*, ein Schlußmelisma, in *Prope est* um ein Melisma auf der betonten Silbe, der vorletzten also. Darin liegt übrigens auch ein Kontrast zur entsprechenden Formel in AR. Kann man das erklären? Man beachte den Text der anschließenden Passage, um festzustellen, daß dieser fast eine identische Wiederholung ist, was Greg musikalisch in gar nicht so seltener Weise wenigstens durch einen musikalischen „Reim“ (im Quartabstand) kompositorisch aufnimmt, was in AR keine Entsprechung hat. Man wird hier also von einer gegenüber der gemeinsamen Vorgabe wohl sekundären, zumindest für Greg charakteristischen, die Determiniertheit über weitere Strecken kennzeichnenden, individuellen Gestaltung sprechen können, denn ersichtlich wird die Formel verändert wie auch die silbische Zuordnung, eben aus Gründen einer übergeordneten Konzeption — warum sollte man so deutliche Entsprechungen in einer — angeblichen — Umarbeitung zu AR gänzlich ausgelassen haben? Man muß doch wohl einen jeweils eigenen Umgang mit Formeln in AR und in Greg voraussetzen müssen, wobei natürlich Greg weniger formelhaft, stärker individuell vorgeht. Von Sicherheit über die entsprechenden Möglichkeiten der anzunehmenden gemeinsamen Vorgabe wird man nur dann sprechen können, wenn beide Fassungen jeweils hinsichtlich der Formelverwendung identisch sind; auch da muß jeweils im Einzelfall untersucht werden, ob und wie weit eventuell funktional parallele Formeln auch in ihrer Gestalt identisch sind<sup>521</sup>.

<sup>521</sup>Nur, um hier leichten Vergleich zu ermöglichen, sei noch ein weiteres Beispiel der Wendung anzuführen, sei hier die Wendung aus dem Grad. *Vindica* angeführt

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) styles. The first example is for the phrase "san-gui-nem san-cto-rum". The AR version features a melisma on "san-cto-rum" with a complex, ornamented line of notes. The Greg version is simpler, with a clear melisma on "cto-rum". The second example is for "tu-o-rum,". The AR version has a melisma on "o-rum," with a complex, ornamented line. The Greg version is simpler, with a clear melisma on "o-rum,".

Das Melisma nur in AR auf *sanguinem* kann man als ornamentale und daher sekundäre Erweiterung durch AR ansehen wollen; es gibt, von der Gesamtdisposition von Greg her gesehen allerdings auch einen Grund für ein, eventuelles, Auslassen dieses Melismas: Das sukzessive Erreichen der Ebene des Höchsttons, AR erreicht bereits hier den Hochtton *b/h*, den Greg bis zum Schluß hin deutlich vermeidet, wogegen er für AR geradezu Hauptton ist — daß dies ein Zufall

Als der Urfassung eigene Gestaltung muß man hier nur eine mit den genannten anderen Beispielen gleiche Formel annehmen, alles andere, die genaue Gestalt der Formel muß man wohl als jeweils eigene Entwicklung ansehen — und natürlich bewegt man sich hier in solchen Deutungen auf ziemlich dünnem Eis, denn, was die gemeinsame Urfassung war,

---

sei, kann man deshalb nicht behaupten oder voraussetzen, weil diese Sorgfalt im Umgang mit dem „Halbton“ für Greg charakteristisch ist. Greg beschränkt sich also geradezu aufdringlich im ersten Teil der zitierten Linie auf die obere Grenze *a*. Hier liegt ein grundsätzlicher Unterschied beider Fassungen, der die *porrectus subbipunctatus* Wiederholung in AR als anders erkennen läßt: Offenbar hat die gemeinsame Vorgabe hier eine vergleichbare „Symmetrie“, wobei allerdings zu beachten ist, daß z. B. die Notation in Chartres eine solche „Symmetrie“ nicht sehr deutlich macht — notationstechnischer Zufall oder klarer Unterschied des Bezeichneten der Neumengruppenbildung? Ohne Statistik ist hierzu keine Aussage möglich.

Der Unterschied der Melodieführung auf *sanctorum* ist aber auch so von solcher Unterschiedlichkeit, daß eine gegenseitige Ableitung nicht möglich erscheint — die sonst begegnende Relation von *porrectus* in AR zu *bistropa* oder *trivirga* in Greg ist hier ausgeschlossen. Es bliebe also nur die Lösung durch die Annahme, daß AR hier einfach Floskeln eingesetzt hat, ohne weitere Berücksichtigung der Vorgabe, ob Greg oder was auch immer. Natürlich könnte Greg hier der Vorgabe näher kommen, sozusagen durch ein „bewegtes“ Rezitativ; dem widerspricht aber, daß die Bildung in Greg kein reines solches Rezitativ ist (auch nicht in AR, wo *sanctorum* herausfällt, was im „bewegten“ Rezitativ nicht zu finden wäre), aber auch, daß diese Form sonst nicht begegnet, als „bewegtes“ Rezitativ! Auch Greg könnte hier, und die abschließende Tonwiederholung auf *a*, eben die sozusagen zusätzlich die „Penetranz“ der Einhaltung dieses Tons bestärkende Tonwiederholung, bestätigt diese Deutung, eine eigene Weiterentwicklung vielleicht sogar eines einfachen Rezitativs der Urform darstellen.

Der Aufstieg zum Schluß verrät die Parallelität der Kontur bzw. des Gerüsts: Beide Fassungen steigen an der gleichen Stelle auf, beide Fassungen betonen den Höchstton deutlich, AR in einer typischen Floskel, Greg durch Tonwiederholung. Das könnte man sicher als „läßliche“ Variante ansehen. Die Andersartigkeit der Kadenz, bei gleichem Schlußton, weist aber auch auf jeweils eigenen Stil hin. In Greg wie in AR findet man also eigene Stilelemente und zwar deutlich ausgeprägt — wie sollte man hier, rational begründbar, eine aus der anderen Fassung ableiten?

Die Schlußbildung hat ebenfalls parallele Kontur, nur ist hier Greg markanter, wie der bereits angesprochene „steil“ verlaufende Kadenzgang belegt. Natürlich kann man die floskelhafte Schlußwendung in oder von AR als Ausprägung eben eigenen Stils bewerten, der vielleicht sogar sekundär die andere Form ersetzt haben müßte — dann aber muß man von bewußtem Ausmerzen bzw. Ersetzen sprechen, was wieder die Folgerung erzwingt, daß AR seinen eigenen Stil hat, der den von Greg dominiert haben müßte, bei einer angeblichen Entwicklung AR aus Greg: Aus der Form von Greg kann man nicht die von AR durch „Zersingen“ oder sonst intuitive Vorgänge ableiten, das müßte ein bewußter Umarbeitungsakt sein. Der müßte dann aber eben auf eigenem Stilempfinden beruhen, und wo dieses Stilempfinden in seiner Dominanz herrühren sollte, wenn nicht aus einer eigenen, selbständigen Tradition der Melodiegestalten, wäre nicht zu begründen, womit wieder die Hypothese einer Ableitung AR aus Greg unbrauchbar wird.

welche der Melodien etwa die ursprüngliche, welche als abgeleitete angesehen werden müßte, wird man kaum jemals rekonstruieren können; was bleibt, sind also nur solche Beobachtungen, die eindeutig auf die Herstellung von Korrespondenzen, kompositorische Determiniertheit auf längere Strecken, d. h. auf verschiedenen Abschnitten, in Greg als Besonderheit verweisen — in AR funktioniert ein solcher Ansatz ersichtlich auch in diesem Beispiel nicht oder wenigstens nur in wesentlich geringerem Grad.

Da ist aber noch ein anderer Unterschied zu der entsprechenden Formel in Greg in *Vindica* und *Timebunt*: Statt einer *virga + virga subbipunctata*, die *virgae* jeweils auf gleicher Tonhöhe, also *ccba* findet man die Folge *cccba* — natürlich, man kann sich die Sache sehr leicht machen und einfach behaupten, dieser Unterschied wäre dem Komponisten, bzw. *correctly* dem *Sänger* der entsprechenden Haas'schen *Sozietät der Sänger* gar nicht aufgefallen, um sich dann allerdings fragen zu müssen, warum er — denn ausweislich des gesunden Menschenverstandes, Hartkers und der verschiedenen „Hände“ von Neumenhss. dürfte eine *chant community* als Notenschreiberkollektiv ausgeschlossen werden<sup>522</sup> — dann an den anderen Stellen so genau anders notiert.

Man könnte aber auch auf die Idee kommen, daß diese zusätzliche Betonung des Hochtons, also der Ersatz einer *virga* durch eine *bistropa*<sup>523</sup> in Zusammenhang mit der anderen silbischen Zuordnung und vielleicht auch mit dem etwas anderen Schluß zu erklären sein könnte, also als ein weiteres Beispiel der kompositorisch sehr viel weiterreichenden Determiniertheit, d. h. hier Abhängigkeit der Formulierung einer Wendung vom melischen und textlichen Kontext: Hier liegt eine Vertonung einer betonten Silbe, kein Schluß-*iubilus* vor, zudem wird durch die Schlußbildung eine Verlängerung der gesamten Melodie bewirkt, die eine zusätzliche Dehnung oder Hervorhebung des Höchsttons ästhetisch verständlich machen kann — oder soll ein solcher Versuch der Deutung ausgeschlossen werden? Vielleicht, weil solche kompositorische Planung auch in Details im Gregorianischen Choral nicht sein darf, denn das würde der *oral tradition* Lehre widersprechen, soweit sie auf der Chimäre beruht, die Sänger solcher *Sozietäten* seien unfähig zum Denken musikalischer Gestalt gewesen? Die Annahme, daß nur *unsere Philologenweisheit* hier eine Verschiedenheit sähe, das kann man mit Sicherheit nicht sagen, schließlich, es wird doch dezidiert anders notiert: Wie sollte denn ein Notator überhaupt auf die Idee kommen, hier anders zu notieren, wo er dies bei *Vindica* dreimal identisch wiederholt notieren kann? Da muß doch wohl auch ein gestalthafter, gemeinter Unterschied bestanden haben.

Wie soll man das wieder in Übereinstimmung bringen mit einer der einfachen Thesen einer Abstammung Greg → AR oder AR → Greg? Man kann hier wieder einmal versuchen, ob es für Greg vielleicht erkennbare Gründe gibt, daß in *Prope est* so anders mit den Formeln umgegangen wird: Das „Fehlen“ von  $f_{11}$  in *Timebunt* war erklärbar aus der

<sup>522</sup>Was dann natürlich wieder die tiefe Frage aufgibt, wie denn aus einer *chant community* ein individueller Notator werden konnte, was man dazu nicht alles sagen kann, ganz ohne Quellen beachten zu müssen!

<sup>523</sup>In Metz wird der zweite Ton dieser *bistropa* eindeutig als *lang* charakterisiert, es liegt also keine einfache Auflösung vor!

gewollten tiefen Lage des zweiten Versteils im Vers.

In *Vindica* konnte man die Nichtverwendung des sonst gar nicht so seltenen „Reim“s mit der Formel  $f_{11}$  zwischen Chorstück und Vers durch die Korrespondenz der genannten Formel erklären<sup>524</sup>. Im Grad. *Prope est* wird immerhin erkennbar, daß die Verwendung dieser Formel zum Schluß auch des Chorstücks, also des aus anderen Specimina bekannten musikalischen „Reim“s mit dieser Formel, ganz bewußt gestaltet ist, daß nicht etwa eine einfache „Ansetzung“ eines solchen *Jubilus* erfolgt; woran man das sieht? Daran, daß die Formel durch eine individuelle Wendung deutlich vorbereitet wird, die in AR keine irgendwie vergleichbare Entsprechung besitzt — die Verwendung der Formel  $f_{11}$  (Apel) ist determiniert auf längere Sicht:

Man muß nur die bewegungsmäßig tonräumliche Dynamik der Anlage von Greg beachten — der sukzessive Aufstieg zum am Schluß erreichten Höchstton, nebst der bereits erwähnten Korrespondenz ... *dhca ... ehca!* —, wobei noch die Verwendung von *b* auffällt, die ganz der melodischen Ästhetik eines italienischen Theoretikers des 13. Jh. entspricht, wenn man die Floskel *GabGF* betrachtet, wo der Höchstton eben nicht *h* ist, der nach oben tendiert<sup>525</sup>, wogegen *h* dann in der Formel die „Trillerfigur“ charakterisiert; und wie anders ist diese Trillerfigur gestaltet! Hinzu kommt noch der „Reim“ zwischen den beiden

<sup>524</sup>Die in *PM XI* facsimilierte Hs. aus Chartres hat übrigens für das Grad. *Vindica* etwas andere Neumengruppierungen als im Gradualbuch, sonst aber offenbar die da überlieferte Form; auch hier wären statistische Zusammenstellungen zur Aufstellung von reinen Schreibkonventionen und Oppositionen des Bezeichneten, das z. T. näher zu bestimmen wäre, nützlich und notwendig.

<sup>525</sup>Man muß Pfisterer dankbar sein, daß er, *ib.*, S. 147, Anm. 414, darauf hinweist, daß im Grad. *Miserere mihi*, im Refrain auf *quoniam infirmus sum* in der Überlieferung klar ein *b molle* zu finden ist; warum allerdings der *Kontext eher ein h nahelegen würde*, ist nicht zu erkennen, denn der betreffende Ton ist nicht Durchgangston zu *c*, in der Folge:

Man wird hier, gerade in der *G*-Tonart ein *synemmenon* erwarten; von *lectio difficilior* ist also nichts zu erkennen. Der anschließende Schlußabschnitt vermeidet den Ton *b/h* systematisch, bis er dann in der Schlußwendung noch einmal auftritt.

letzten Teilen: *cdhca* versus *cdehca* — danach zum Abschluß wieder *b*. Beachtet man, daß die Schlußformel als Jubilus auch den Vers abschließt, also eine verfügbare „freie“ Formel darstellt, wird man nicht umhin kommen, die angesprochene Gestaltung eines „Vor-Teils“, eine Art motivischer Antizipation zu Ende des Chorstücks als kompositorisch sekundäre, auf die Gegebenheit der Formel reagierende Erfindung zu interpretieren. Die nach Pfisterer im musikalischen Reim zwischen Versende und Ende des Refrains stattfindende *Vereinheitlichung* in Greg<sup>526</sup> führt im Chorstück zu etwas wie einer „rückwirkenden“ Einbindung; die gegebene Formel kann also kompositorisch eingebunden werden, so daß sie geradezu als vorbereitetes gestaltemäßiges „Ereignis“ auftritt!

Wie anders soll man dies interpretieren, als daß der „Wille zum musikalischen Reim“ zwischen Chorstück und Vers eine kompositorische Absicht war, die auf die vorangehende Gestaltung direkten Einfluß hatte, die also kompositorisch eine weitreichende Entscheidung darstellt, nicht einfach das Ankleben einer Formel? Als gegebene Formel kann man die letzte Gruppe des Verses, den Jubilus nach *eius* voraussetzen, wie dies in AR vergleichbar erscheint. Warum soll eine solche Entscheidung nicht aus dem Gefühl einer gewissen Langeweile an der Fassung von AR und gleichzeitig einer Interpretation der Möglichkeiten einer AR nahestehenden Urfassung an dieser Stelle entstanden sein? Daß Greg in anderer Weise gestaltet, bewußt komponiert ist, wird man wohl nicht einfach wegbehaupten können.

Das sind ästhetisch stilistische Feststellungen, nur haben sie klar erkennbare Kriterien in der gestaltemäßigen Anlage. AR stellt eine völlig andere stilistische, eine primitivere Gestaltungsweise dar — wie soll man sich eine Entstehung oder Ableitung dieser Art aus Greg vorstellen können oder sollen? Offensichtlich nur durch die Wirksamkeit eben einer solchen anderen stilistischen Gestaltungsweise. Wie aber sollte die ausgerechnet aus dem von dieser These als ursprünglich gesetzten Gregorianischen Stil ableitbar sein, in dem sie nicht wirksam ist? „Umgekehrt“ erscheint auch hier die Annahme einer Umwandlung wesentlich einfacher, nämlich als Individualisierung in einer anderen stilistischen Denkweise, die eben bewahrt in Umarbeitung.

Betrachtet man in dieser Art die Formeln und ihre Verwendung nicht nur hinsichtlich ihrer Gestalt, sondern auch ihrer Zusammensetzung und ihrer Einbindung in freie, nicht in anderen Melodien ebenfalls verwendeten melischen Wendungen auch unter musikalisch ästhetischen Gesichtspunkten, wird man nicht umhin kommen, wenigstens nach eventuellen Gründen für solchen kompositorischen Umgang mit Formeln zu suchen. Die Gregorianische Choralfassung weist so viele Merkmale einer kompositorischen Arbeit auf, in dem Sinne, daß das Auftreten bestimmter melodischer Wendungen sehr weitreichende

<sup>526</sup>Daß ein Verzicht auf solche musikalischen „Reime“ keineswegs für AR durchgehend charakteristisch ist, wurde gezeigt; vgl. etwa das Grad. *Locus iste*, wo Greg keinen solchen „Reim“ kennt, „dafür“ aber den zentralen *torculusflexus* der hier betrachteten Formel, sonst aber nichts von ihr kennt. Auf die Tatsache, daß die Schlußformel des Versus der Gradualia des 5. Tons in AR da auch die häufigste Schlußformel des jeweiligen Chorstücks ist, und den Gegensatz zu Greg wird noch unten eingegangen.

— sowohl nach vorn als auch zurück — Folgen für die Gesamtform hat. Eindeutig zu konstatieren ist, daß man die Möglichkeit bewußter Gestaltung eigentlich in jedem Einzelteil und seiner Verbindung mit anderen ernstnehmen, und das heißt auch den Versuch von Begründungen von Unterschieden unternehmen muß: Die Melodien von Greg, auch nicht die von AR, stellen nicht Formelzusammensetzungen dar, die keine Individualität aufweisen könnten. Außerdem sind auch Mustermelodien, sozusagen der Extremfall von formelhaften Melodien, melodische, ästhetisch sinnvoll gemeinte Gestalten.

Die Verwendung von Großbuchstaben für umfangreiche Formeln, kleinen Buchstaben für Teile sowie die Beobachtung verschiedener Nutzung dieser Teile in verschiedenen Kompositionen der gleichen Gattung und Tonart, wie hier der fünften des Graduale, in den Aufstellungen von W. Apel könnte die Vorstellung hervorrufen, daß die Gesamtformeln als ursprünglich anzusehen seien, die individuelle Verwendung nur von Teilen, wie im betrachteten Grad. *Prope est*, etwas wie sekundäre Abspaltungen bzw. eben Individualisierungen, die nur noch Formelteile „zitieren“ oder nutzen, darstellen.

Zu fragen wäre hier z. B., ob die Formel  $F_{11}$  oder deren Schlußformel als ursprünglich angesehen werden können. Zusätzlich wäre abzuwägen, warum die Formel  $F_{10}$  häufiger auftritt. Die Formel  $F_{11}$ , also die große Formel, tritt in drei Fällen auf, deren Abschlußteil,  $f_{11}$  allein tritt sechsmal auf. Man wird also auf die Idee kommen dürfen, daß  $F_{11}$  (deren Abschluß  $f_{11}$  bildet, so daß diese Schlußformel insgesamt elfmal Verwendung findet) eine spätere Neukomposition darstellen könnte, sozusagen eine Bereicherung des Arsenal an entsprechend brauchbaren Formeln — wenn man derartige Spekulationen (schon?) für sinnvolle hält. Als Schluß schon im Chorstück begegnet  $F_{11}$  einmal — und dann aber nicht als „Reim“, sondern zur Formel  $F_{10}$  als Versschluß! Dagegen tritt  $f_{11}$ , der Abschlußteil, allein als Abschluß des Chorstücks fünfmal auf, davon dreimal im „Reim“ zum Schluß des Verses. Das Bild ist derartig verwirrend, wollte man irgendwelche Prinzipien wie eben „Reim“ zwischen Chorstück und Vers, Relation von Formeln o. ä. formulieren, daß man nach AR greift, um hier vielleicht Auskunft zu erhalten. Klar wird daraus aber, daß die Formeln in erheblichem Maße verfügbar waren (natürlich notwendig durchweg in syntaktisch entsprechendem Zusammenhang; Finalformeln als Initialformeln wird man wohl selten finden können; insofern sind die Formeln natürlich nicht frei verfügbar; das ist trivial).

AR führt z. B. im Grad. *Discerne causam* den musikalischen „Reim“ zwischen Vers und Chorstück ein, Greg dagegen tut das nicht, sondern verwendet die Schlußformel  $F_{10}$  für den Vers und eine andere für das Chorstückende. In *Pacificae* „reim“t AR ebenfalls, mit der absoluten Schlußformel des Verses, Greg verwendet wieder eine andere Formel,  $f_{11}$ , als Schluß des Chorstücks, das aber ganz zum Schluß doch einen „Reim“ bildet mit dem Versende, dem Schluß von  $F_{10}$ . Die gleiche Situation begegnet in *Beatus vir qui timet*. Damit wird man annehmen können, daß hier ursprünglich, d. h. in der Urfassung — die als solche anzunehmen sicher eine Hypothese darstellt — ein derartiger „Reim“ zu finden war; nur mit welcher Formel dies geschehen ist, muß fraglich bleiben, denn Greg kennt mehrere „Reim“e in dieser Situation in den Gradualia des fünften Tons. Nur, wenn AR

aus Greg abzuleiten wäre, ist nicht einzusehen, wenn man allgemeine Prinzipien fordert, warum dann die verschiedenen „Reim“e in Greg nicht alle in „Reim“e in AR umgesetzt werden; das wäre doch eine grandiose *Glättung*, *grandios* nämlich zur Erleichterung der Gedächtnisarbeit der Römischen *cantores*, hatten die vielleicht ein sozialistisches Schulsystem an der *schola cantorum* eingeführt? „Reim“ läßt sich also von den dazu verwendeten Formeln lösen. Und wie gesagt, noch auffälliger bzw. seltsamer ist es, daß AR bei seiner — angeblichen — Reduktion der Schlußwendungen von Greg sich ausgerechnet auf die seltenere Formel kapriziert hat, auf  $F_{11}$  und nicht  $F_{10}$ ; daß man dafür eine Antwort finden kann, für jede „Richtung“, in der man die Fassungen voneinander ableiten will, ist klar; es bleibt allerdings die Frage nach allgemeinen Prinzipien. Seltsamkeiten über Seltsamkeiten, die wie einen Gordischen Knoten aufzulösen, vielleicht doch nicht der ganz richtige Weg sein muß.

Bemerkenswert ist wieder der Fall von Grad. *Esto mihi*, der nämlich die Frage stellen läßt, warum Greg im Grad. *Prope est* die Schlußformel in Vers und Chorstück gleich macht. In *Esto mihi* hat man die Situation wie zum Ende des Chorstücks in *Prope est*, die Formel  $f_{11}$  nebst ihrer Vorbereitung, zum Versende allerdings „verzichtet“ Greg auf den „Reim“, und verwendet dafür die häufigste Schlußformel,  $F_{10}$ . AR dagegen, daß sonst so oft den „Reim“ nicht aufweist, weist ihn hier auf. Sicher kann man das als *Ver-einheitlichung* ansehen, daß AR hier von Greg die Formel des Schlusses vom Chorstück übernimmt, und zum Schluß die gleiche Formel, wie üblich setzt. Im Grad. *Prope* aber tut AR gerade das nicht, obwohl hier Greg den „Reim“ setzt. Daß AR auch nicht die „Vorbereitung“ — insbesondere nicht den signifikanten Gebrauch von *b/h* übernimmt, mag hier unberücksichtigt bleiben. Systematisch kann also die — angebliche — Umarbeitung von Greg zu AR nicht geschehen sein, nicht einmal auf der Ebene der Formelsetzung! Daß die primitive Reduktion der Versschlüsse auf eine einzige Formel durchaus Ergebnis einer Entwicklung von AR gewesen sein kann, ist denkbar, schließlich ist die Zeit zwischen der anzusetzenden Urform irgendwann um 750 bis 800 und der Notierung von AR nicht gerade kurz; andererseits ist ebenso nicht zu erkennen, warum nicht Greg eine primitive Vorgabe, die nur eine einzige Formel für den Versschluß kannte, individuell und daher auch nicht leicht systematisierbar umgearbeitet haben könnte oder dürfte.

Man kann so z. B. die Frage stellen, ob man ästhetische, stilistische, textliche oder andere Gründe dafür finden mag, warum Greg *Prope est* und *Esto mihi* hinsichtlich der jeweiligen Hauptschlüsse so verschieden komponiert — und warum sollte man hier nicht annehmen dürfen, daß die Urform AR näher gestanden haben kann? Man stellt fest, daß in *Esto mihi* der Verstext von erstaunlicher Kürze ist, die Melodie aber bis zum *f* aufsteigt, auf *confundar*, also etwa in der Versmitte. AR bleibt hier *geglättet*, wiederholt also ästhetisch erlebt etwas zu häufig den Hochton, *e*, um dann nochmals in der Schlußwendung dasselbe Extremum zu erreichen — ersichtlich nicht gerade effektiv! Greg dagegen, das hinsichtlich der Gesamtkontur AR parallel verläuft, disponiert seine Höhepunkte sorgfältig, der Aufstieg auf *confundar* ist einmalig, und reduziert die Wiederholung von *e*, des — einschließlich des Chorstücks — bisherigen Höchsttons auf eine sinnvolle Vorbereitung dieses neuen Höchsttons (es handelt sich um rein musikalische Kriterien, die für

„SemantikerInnen“ sicher naheliegende Deutung, daß *confundár* besonders herausgehoben werden soll, ist hier nicht gemeint, schon deshalb, weil Tonhöhe nicht einfach mit — für die deutsche Sprache charakteristischer — „Sinnbetonung“ gleichzusetzen ist; bei *Deus, in te* wäre die semantische Deutung noch näherliegend, wenn auch nicht überzeugender). Der Gesamtverlauf des Versus ist also bis dahin als recht einfach zu qualifizieren: Initium, dem eine bewegte Rezitation folgt, mit Ausnutzung des musikalisch ersten Akzents<sup>527</sup> und der Kadenzbeweglichkeit. Wesentliches musikalisches Merkmal ist der Aufstieg im zweiten, mittleren Teil. Durch Verwendung der Formel  $f_{11}$ , der Schlußformel von  $F_{11}$  wird dieser übergeordnete tonräumliche Verlauf hervorgehoben, weil  $F_{10}$  nicht mehr über  $c$  hinausgeht, dafür nach unten weist. Man kann also die Nichtverwendung des musikalischen „Reim“s zum Schluß des Chorstücks verstehen, er ist musikalisch geradezu unausweislich — wobei man natürlich den Gesamtverlauf als gegebene, nur individuell zu steigernde Gegebenheit ansehen kann: Die „Komponiertheit“, d. h. Bestimmtheit des Gesamtverlaufs bis in die Wahl der Formeln über den ganzen Vers ist eindeutig erkennbar<sup>528</sup>.

---

<sup>527</sup> *Déus ...* paßt nicht.

<sup>528</sup> **Ein notiertes Urgraduale?** Natürlich bietet sich auch von dieser Eigenschaft her die These von Levy als besonders bequem an, daß um 800 ein notiertes Urgraduale existiert haben „sollte“, das als Muster für alle anderen gegolten habe. Weil Levy damit nicht mehr die Vorstellung zu verbinden scheint, daß dieses Urgraduale in antiker Notenschrift existiert haben müsse, verbindet er damit auch die Entstehung der „Neumendialekte“ als allmähliche Differenzierung von Urneumen, was neuerdings G. Milanese, ausgerechnet am Beispiel der Liqueszenz und ohne Beachtung der großartigen Arbeiten aus Benediktinischer Feder, wieder erneuert, *Alcuino, i grammatici e la trasmissione del repertorio gregoriano, Polifonie* 1, 2, 2001, S. 219 ff. Daß man da von Grammatikern ebensoviel (d. h. geradezu Nichts) wie von Alkuin als Musiktheoretiker erfährt, rührt ebenfalls aus beachtenswert dezidierter und strikter Nichtbeachtung vorliegender ausführlicher Literatur zu diesem Themenkreis, weshalb Milaneses Beitrag als charakteristisches Beispiel der neueren musikwissenschaftlichen Methodik angesehen werden kann; sozusagen das Dreiaffenprinzip, auf wissenschaftliche Literatur, aber auch die Quellen angewandt und unter Streichung der Qualifikation *Böses* und ihrer Ersetzung durch *Inhaltliches*.

So angenehm auch die These Levys erscheinen mag, ihre Achillesferse ist das völlige Fehlen von Quellen; angefangen von den Zeugnissen der frühesten Neumenschrift, deren Erarbeitung in wertvollen Arbeiten französischer Gelehrter offenbar ebenfalls der Nichtbeachtung unterworfen werden muß, um Thesen weiterzuführen, wie dies Milanese vorstellt: Man kann mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Neumenschrift im Westen, vielleicht primär im Rahmen der Grammatik, der Metrik entstanden sein dürfte. Beachtet man den Umstand, daß in der Lateinischen Sprache eine feste Beziehung von Wortakzent und metrischer Form des Wortes besteht, wenigstens, was die abschließenden Silben anbelangt (Stichwort: Pänultimaregel), so erscheint eine Bezeichnung der Wortakzente durch die gegebenen Zeichen der (ursprünglich griechischen) Grammatik nicht auffällig; daß die metrischen Formen durch Liedmelodien eingeprägt worden sein können, erscheint ebenfalls nicht als abwegige Annahme, so daß eine zunächst rein weltliche, didaktische Nutzung von Neumen nicht ausgeschlossen erscheinen muß; klar sollte endlich

sein, daß das Bezeichnete der (melischen) Akzentzeichen der grammatischen Tradition eben die melische Stimmbewegung ist, die Aristoxenische *κίνησις φωνῆς*.

Was die nach Levy sekundäre Entwicklung verschiedener Neumendialekte anbelangt, kann die Entwicklung auch so gewesen sein, daß das Prinzip als solches zunächst an sich bekannt geworden ist, d. h. daß von vornherein an verschiedenen Orten das gleiche Grundprinzip — das nun jedem geläufig sein mußte und konnte — in graphisch verschiedener Weise realisiert bzw. konkretisiert worden ist. Beachtet man nicht nur die graphischen Differenzen, wie z. B. Schreibrichtung in Hinblick auf auf- und absteigende Melodieverläufe, sondern auch die systematischen Unterschiede, wie sie u. a. im 1. Teil dargelegt werden, mit entsprechenden Folgen für die Notierung von Kürze oder Länge der betroffenen Töne — man beachte nur die Verschiedenheiten der Art das Bezeichnete des *pes* in Metz und St. Gallen —, so erscheint das Modell einer sukzessiven, sekundären Differenzierung der Schreibung der Neumen zu Neumendialekten nicht mehr als so unbestreitbar, wie es Milanese erscheint. Natürlich können solche Veränderungen auch durch sekundäre Versuche einer (auch) rhythmischen Notation entstanden gedacht werden; das müßte dann aber erst systematisch erfaßt werden. Klar ist auch hier, daß die rhythmischen Notationen sekundäre Entwicklungen auf dem Weg einer vollständigen Erfassung der antik vorgegebenen, und trivialen, Faktoren der musikalischen Gestaltbildung darstellen, die Hinzunahme der metrischen Akzentzeichen bietet sich an, sie ist aber nicht Ausgangsbasis der westlichen Neumenschrift, deren Gemeinsamkeit, die sie von byzantinischer Notation absolut unterscheidet, in der Nutzung des Wesens der grammatischen Akzentzeichen beruht, ihrer Raumanalogie, *virga* als Zeichen für die Bewegung nach oben, dann den hohen Ton, etc. Als größtes Problem bleibt aber das gänzliche Fehlen auch nur eines Hinweises auf notierte Gradualia, insbesondere die Existenz der Sextuplex-Hss. als nur schwer auszuräumende Gegenargumente gegen die Möglichkeit der Existenz solcher notierten Gradualia um 800 oder gar noch früher.

Zu beachten wäre auch, daß die Byzantinische Neumenschrift ebenfalls das gleiche Grundrepertoire von Zeichen und Bezeichnetem nutzt wie die westliche Notation, hierin ist Floros trivialerweise zuzustimmen; daß sie die Zeichen dann aber, wie angedeutet, grundsätzlich anders versteht, nämlich als abstrakte Zeichen, daß sie im Gegensatz zum Westen nicht das Merkmal der (ton)räumlichen Analogie nutzt, diesen zentralen Gegensatz hat Floros dagegen, fatalerweise, aber signifikant, unbemerkt gelassen, obwohl er in Zeichen wie dem  $\chi$  für das entsprechende *πνεῦμα* deutlichen Ausdruck findet (völlig absurd ist daher der Vergleich des *κέντημα*, des *Punkts* als Zeichen für den Sprung im Umfang einer, undifferenziert kleinen oder großen, Terz, mit dem Punktzeichen in westlicher Notation, wo das *punctum* eben den Tonpunkt bedeutet).

Weil die westliche Neumenschrift in der Nutzung der ursprünglich die Zeichen bestimmenden Raumanalogie nutzt, die östliche aber nicht, muß nicht notwendig eine einheitliche Entstehung der Schrift in der Art eines normativen notierten Urgraduales im Westen angenommen werden: Das Prinzip der Raumanalogie — *virga* geht oder weist von unten nach oben — kann durchaus als Idee weitergegeben worden sein bzw. sich verbreitet haben, der dann nicht immer graphisch (!) ganz identische Verwirklichungen folgten. Vor eindeutigen Quellenbelegen ist Levys Hypothese also zwar sehr angenehm, aber eben nicht beweisbar und nicht notwendig wahrscheinlich.

Das Grundproblem bleibt die Frage, ob eine Gesangskultur, deren Spitzenvertreter auf ihre Auf-

Im Gegensatz dazu erreicht das Chorstück erst mit der Verwendung der angesprochenen Schlußgruppe, also  $f_{11}$  nebst „Vorbereitung“ effektiv seinen tonräumlichen Höhepunkt, der erste Abschnitt des Chorstücks bleibt auf tiefer Ebene, Rezitation auf  $F$ , Binnenkadenz auf  $C$ ; auch der zweite Teil bricht nur kurz aus, auf *refugii* und dem anschließenden Melisma, so daß der mit  $f_{11}$  erreichte Aufstieg einen echten, äußerst effektvollen Höhepunkt bedeutet; zum Schluß wird, sogar noch motivisch verstärkt, der tonräumliche Extremton erreicht. Diese Disposition kann als ursprünglich angesehen werden, weil sie auch in AR anzutreffen ist. Nun ist jedoch für AR die Verwendung der  $F_{11}$  entsprechenden Formel als Schluß des Chorstücks weniger häufig — ein klares Indiz dafür, daß AR hier eine Umarbeitung von Greg sein muß?

Natürlich ist es denkbar, daß, aus welchen Gründen auch immer — z. B. Gedächtnisschwäche — eine Reduktion von Formeln als Reaktion auf „zu viele“ Formelalternativen stattgefunden haben könnte, spekulieren kann man über sehr viel, sollte sich die Folgen und Voraussetzungen aber stets konkretisieren. Es muß sich dabei allerdings unbedingt um einen bewußten Akt der Primitivisierung handeln; jedoch bleibt hier einmal die Frage, warum für die zahlreichen Gradualia des 5. Tons in AR — wenn man diese Fassung wirklich unbedingt direkt aus Greg abgeleitet wissen will —, warum die doch dominante Formel (bei Apel)  $F_{10}$  nicht verwendet wurde, warum ausgerechnet zwei wesentliche Formeln für die Schlüsse der Versus zuviel gewesen sein sollen, d. h. welcher stilistische Grund gerade in den Gradualia des 5. Tons derartige Primitivisierung gefordert haben

---

gabe ohne jede Abhaltung gedriht werden konnten — und musikalische Genialbegabung hat es vielleicht auch schon damals gegeben —, kompositorische Planung in der Art des Gregorianischen Chorals auch ohne jede Notation, d. h. auch ohne adiastematische Notation leisten konnte, bzw. ob man einer solchen Musikkultur eine solche Leistung zuerkennen darf oder kann. Eine Entscheidung darüber, wenn man sie für notwendig und überhaupt erörterbar ansieht, setzt — wenigstens bis jetzt — a priori Urteile voraus, wie das, daß eine schriftlose Gesangskultur derartige Melodien, wie sie dem Gregorianischen Choral eigen sind ebensowenig hervorbringen könne wie sie in stande (gewesen) sei, ein solches Repertoire längere Zeit in doch erstaunlicher Eindeutigkeit weiterzugeben.

Pfisterers, zur Stützung seiner a priori These, Vorgehen zum „Beweis“ der Existenz des Gregorianischen Chorals schon um oder vor 800 im Raum von Benevent, einschließlich des dann rätselhaften Weiterlebens der genuin Beneventanischen Melodien, kann exemplarisch die Brauchbarkeit solcher a priori Urteile belegen — allerdings ebenso exemplarisch zeigen, wie fragwürdig der Zwang zu solchen Entscheidungen angesichts der vorliegenden Quellenlage ist. Auch für Levys Vorstellung gilt, daß sie ohne eindeutige Quellen These bleiben muß, ja wahrscheinlich unentscheidbar bleiben wird — die Tatsache der Quellenlage jedenfalls spricht dezidiert gegen Levys Annahme, die natürlich das Problem der Voraussetzung musikalischer Leistungsfähigkeit für die Zeit, die Musikwissenschaftlern unverständlich ist, sehr angenehm erledigen würde. Und die weitere Frage bleibt, ob dann nicht die Systematisierung der Charakteristika der beiden Fassungen, der Aussagen der vorhandenen Quellen etc. die vorrangige Aufgabenstellung vor Entstehungsspekulationen sein muß.

könnte.

Hinzu kommt aber noch eine, bereits oben kurz erwähnte Eigenheit: AR verwendet als häufigsten Abschluß des Chorstücks genau die Schlußformel der Versus — allerdings nicht immer da, wo Greg dies tut; dies wurde am Beispiel des Grad. *Prope* angesprochen. Wenn also schon irgendein Rigorist der Vereinfachung, dessen Wirken auch erst im 11. Jh., also in einer Zeit geläufiger diastematischer Notation, stattgefunden haben kann, auf strikte Vereinfachung ausgerichtet gewesen wäre<sup>529</sup>, dann hätte er doch ausgerechnet an solchen Stellen sinngemäß vereinfachen müssen — nur, warum sollte er überhaupt *vereinfachen*, wieder fällt als möglicher Grund nur die Voraussetzung einer zunehmenden musikalischen Gedächtnisschwäche römischer Sänger ein; eine doch wohl eher absurde methodische Annahme?

Angesichts der hier an einigen Specimina dargelegten kompositorischen Bestimmtheit der Gregorianischen Melodien läßt sich das Vorgehen des — angeblichen — Umarbeiters von Greg zu AR auch hier wieder nur als Vernichtung musikalischen Sinns in unverständlicher Weise konstatieren: Man könnte z. B. im Vers des Grad. *Esto mihi* verstehen, daß das erwähnte Melisma auf *te* in AR vereinfacht wird, durch Verzicht auf den allerdings markanten Hochtön (zumal er in den rhythmischen Notationen kurz erscheint, was nicht heißt, daß er nebensächlich gewesen sein bzw. gewirkt haben müsse). Musikalisch unverständlich aber erscheint die Bewahrung der Kontur bei Aufhebung ihres musikalischen Sinnes im Melisma auf *confundar*:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves are on a four-line system. The AR staff shows a melody with a high note on 'dar' and a lower note on 'fun'. The Greg staff shows a more complex melody with a high note on 'fun' and a lower note on 'dar'. The lyrics 'con-fun-' and 'dar' are written below the staves.

Wenn daran anschließend die übliche Schlußformel gesetzt wird, dann ist die Häufigkeit des Auftretens des Höchsttons in AR angesichts der Lösung von Greg als unmusikalisch zu qualifizieren, so schwer eine solche Qualifikation rationaler Darstellung auch erscheinen mag: Die Melodieführung von Greg macht deutlich, daß das Erreichen des absoluten Höchsttons *f* — im Vers *e* —, der nur an dieser Stelle erreicht wird, als Ergebnis eines langen „Vorlaufs“ gestaltet wird; hier handelt es sich nicht um einfache Floskelwiederholung, sondern um das Prinzip einer übergeordneten Linie, hier nach oben, die in Bezug auf eine Art Fixpunkt erscheint, hier die Umspielung *dec* — hierbei kommt es auf die jeweiligen Schlußbildungen an: *dec dc dede cd edeec efd ...*, die die Dynamik der Bewegung erlebbar machen; der anschließende Schlußabschnitt ist dann strikt auf die obere Grenze *c* beschränkt, mit immerhin nicht trivialem Einsatz des Unterschieds von *b/h*: Der jeweilige

<sup>529</sup>Und daß so etwas im Mittelalter möglich war, zeigen die Zisterzienser — noch ziemlich spät!

Hochton wechselt und bleibt dabei „Halbton“, *ccc cca ba bgGF abGa aG cccc a ...*; solche klar erkennbaren Formmerkmale lassen sich nicht als zufällig oder irrelevant abwerten!

Daß sich aus einer (eventuell ursprünglichen) Fassung mit nur einer Schlußformel deren mehrere entwickelt haben könnten, eben zum Zweck einer höheren musikalischen Wirksamkeit und Schönheit — das, was damit umschrieben werden kann, gibt es eben in Musik —, erscheint somit wesentlich einfacher vorzustellen, als der umgekehrte Weg, der nach der These einer Abstammung von AR aus Greg aus der stilistischen Gegebenheit von Greg erfolgt sein muß, als Einbruch einer, immerhin systematischen und bewußten Aufhebung wesentlicher Wirkungsfaktoren. So irrelevant Bezeichnungen oder Kategorien wie *Schönheit* auch sein mögen, wie ein ihnen zuerteilter Sinn nur durch Beachtung ihres Gebrauchs erfahren werden kann, so unabdingbar sind solche Bezeichnungen für eine sinnvolle Diskussion von Musik. Die angegebenen Merkmale jedenfalls lassen sich objektiv beschreiben, die Wirkung, die mit der Schaffung solcher Form beabsichtigt war, kann natürlich nur durch den Versuch einer Art Nacherleben, vielleicht, erahnt werden. Daß hier eine restlos rationale Begründung nicht möglich ist, kann nicht den Verzicht auf entsprechende Versuche erzwingen.

Warum, wenn schon für die Schlüsse der Chorstücke keine Unabdingbarkeit einer Schlußformel in AR gegeben ist, wird dann in *Discerne causam* in AR einfach die Schlußformel des Versus eingeführt, und nicht einfach die Wendung von Greg übernommen — wenn man schon annimmt, daß AR von Greg, und zwar noch direkt, abstammen soll. *Beatus vir* endet sein Chorstück in Greg nicht völlig frei, sondern in „Reim“ mit  $F_{10}$  in den letzten 8 Tönen, in AR findet man aber nicht die übliche Übereinstimmung von Vers- und Refrainschluß, sondern eine, immerhin in 17 Töne verkürzte Fassung des Verschlusses.

Keinen „Hinweis“ für einen „Reim“ zwischen den beiden Schlüssen gibt Greg in *Iustorum animae*, wo AR wieder ihre Formel zweimal in ganzer Länge bringt; wenn dazu, wie andere Beispiele zeigen, kein Zwang besteht, ist nicht verständlich, wie man aus Greg auf die Gestalt von AR geraten soll — sonst sind die Konturen meist ähnlich; man wird allerdings die tonräumliche Disposition von Greg, sowohl auf *illos* als auch auf *tormentum* für musikalisch sinnvoller, aufregender halten dürfen, ja müssen. Die von Pfisterer gedachte *Glättung* besteht hier aus Verfloskelung und Reduktion. In *Timebunt gentes* dagegen weist AR ein Greg nahestehendes Gebilde auf, das zu Ende in den (fast) obligaten „Reim“ zum Schluß des Versus einmündet: Natürlich könnte dieser „Kurzreim“ in AR eine, nicht ganz durchgeführte, Vereinheitlichung von AR darstellen, warum aber dann in einigen Gradualia einfach die ganze Schlußformel, manchmal aber eine andere mit „Kurzreim“ in AR erscheint, ist hinsichtlich einer — angeblichen — Entstehung aus Greg unerfindlich, denn es kann sich sehr wohl um eine Vereinfachung oder besser primitivisierende Schematisierung nach 1100 handeln; für die Urform bedeuten derartige Unterschiede angesichts der Überlieferungszeit gar nichts. Andererseits ist auch eine Individualisierung eines in der Fülle des Auftretens fast schon schwer erträglichen Schematismus als Möglichkeit einer musikhistorischen Entwicklung auch nicht a priori auszuschließen. In jedem Fall

wird man die Annahme direkter gegenseitiger Abstammung oder Ableitung als unpassende Hypothese ansehen müssen. Daß Schematismen unbedingt Zeichen einer späteren Entwicklung sein müßten, wird man als Behauptung an sich wohl nicht aufstellen wollen. Die Komplexität der Gestaltungen zwingt dazu, keine Patentlösungen des Problems der Relation beider Fassungen aufzustellen, am wenigstens a priori. Zur Unterhaltung des eventuell interessierten Lesers seien hierzu noch die drei Formeln, in Greg  $F_{11}$  bzw.  $F_{10}$  und in AR die feste Schlußformel untereinander gestellt, z. B. um die Frage zu stellen, ob man etwa alle drei aufeinander beziehen kann und wie man das dan begründen könnte:

The image shows three musical staves, each with a four-line staff and square neumes. The top staff is labeled 'AR' and contains a complex melodic line with many neumes. The middle staff is labeled 'F10' and contains a simplified version of the same melodic line. The bottom staff is labeled 'F11' and contains the simplest version of the melodic line. All three staves show a similar overall contour, starting with a high note, moving down, and ending with a final cadence.

Man könnte dann sogar auf die Idee geraten, daß  $F_{10}$  einfach eine Vereinfachung von  $F_{11}$  darstellen könnte, die dann größere Beliebtheit, etwa aus den oben an einem Beispiel erörterten Gründen gefunden haben könnte — ist das a priori als Möglichkeit einer kompositions- und stilgeschichtlichen Weiterentwicklung einer hier eher einheitlichen Urform auszuschließen? Natürlich wird man die Formel  $F_{11}$  mit der Schlußformel von AR parallelisieren, beide haben den in beiden Fassungen gleichen Verlauf, insbesondere den effektvollen Aufstieg zum Höchstton  $e$ . Der *bistropa cc* in Greg entspricht wieder der *porrectus chc* in AR, sodaß die Folge, Quartsprung in Greg, Ausfüllung in AR als unwesentliche Variante zu beschreiben wäre: *de chcahaG* in AR entspricht dann *dehcaG* in Greg. Allerdings fällt dann doch etwas auf, einmal die Benutzung der alternativen Tetrachorde nur in Greg, dann aber und vor allem die Gestaltung des Abstiegs: *eh ca Gb aF*: Die jeweiligen Hochtöne erscheinen skalisch absteigend, aber auch jeweils verschieden erreicht: *eh ca* erscheinen sequentiell, *b* wird dann aber von unten erreicht: Der Abstieg hat eingesetzt, *caG*, *baF* könnte man auch lesen.

Diese Gestaltung fehlt in AR nicht ganz *ech cahaG ahGF*, wird aber durch die skalische Ausfüllung weniger wirksam, originell erscheint die Wiederholung: *ahaG ahGF* in AR, weil hier auch das Prinzip des Bezugs einer übergeordneten Melodie zu einem Halton wirksam ist. Natürlich könnte man die angedeuteten Verschiedenheiten als irrelevant im Sinne der *oral tradition* Vagheitslehre bewerten, müßte dann aber begründen, daß die Formeln weitestgehend jeweils identisch in verschiedenen Gradualia der jeweiligen Fassung erscheinen. Und das läßt wieder fragen, ob man wirklich solche Unterschiede im

Choral einfach nicht beachten soll oder gar darf, weil das, wie eine der neueren Choralforscherinnen meint, nur ein Zeichen dafür sei, daß der Autor solcher Betrachtung in den Vorstellungen der Musik des 19. Jh. befangen sein müsse — allerdings, die Notation gibt die Melodien so wieder, und zwar jeweils mit den erreichten Mitteln ganz genauso wie die Komponisten des 19. Jh. und lange schon davor getan haben, wie wäre es, wenn man diese Idee zur Niederschrift, zur Erfassung genau einer gemeinten Melodiegestalt einmal als Phänomen an sich betrachten würde? Der Schluß kann natürlich in AR eine sekundäre Erweiterung darstellen — ob man „Coupierungen“ solcher Anhängsel als potentiell sekundäre Entwicklungen ausschließen kann, bleibt natürlich offen, und vielleicht auch eine, noch?, nicht konkretisierbare Spekulation.

#### 2.11.4.2 Ein paar Worte zu den Schlußwendungen von Gradualia des 7. Tons in AR und Greg

Auch die Gradualia des — Gregorianisch gesehen<sup>530</sup> — 7. Tons weisen in AR eine Tendenz zum „Reim“ zwischen Vers- und Kehrversschluß auf; das in Greg eine gewisse Parallele

---

<sup>530</sup>**Zur Tonart des Grad. *Angelis suis*** Und es muß ein Geheimnis bleiben, warum die Reduktion der acht Tonarten auf vier in AR ein Zeichen einer — angeblichen —, dazu noch direkten Überarbeitung oder Entwicklung von Greg zu AR sein soll; daß die Argumente hier wie bei der Beneventanischen Hypothese ohne jede Quellenzeugnisse erfunden werden müssen, wurde oben angedeutet; daß eine *Glättung* allerdings so weit gehen soll, daß man ein etabliertes, und, nach Pfisterers These genuin Römisches — man hört die fränkischen *cantores* lachen — Tonartensystem ausgerechnet dann in Rom wieder reduziert worden sein soll, ist nicht so leicht zu verstehen. Es wird also wirklich Zeit für den Nachweis einer musiktheoretischen, choralbezogenen Schrift aus Rom in der Zeit zwischen Boethius' bestialischer Ermordung und 800.

Zeugnisse unterschiedlicher Zuordnung von Melodien zu bestimmten  *finales* in Greg und AR sind auch nicht durchweg als Honig zu bewerten, den man zur Ernährung der Erkenntnis hinsichtlich einer genetischen Relation beider Fassungen saugen kann: Bei der Häufigkeit der schematischen Schlußwendungen der Gradualia des 7. Tons in AR, also der *finalis G*, mußte jedem Sänger, Sammler oder Notator und Notatorin, eigentlich auch jedem Herausgeber auffallen, daß das Grad. *Angelis suis* nicht in diesen Ton passen kann. Die Parallelität der jeweiligen Melodien in Greg, 2. Ton, und AR ist sogar deutlicher als in vielen anderen Beispielen, nicht nur des identischen Anfangs wegen; eine — angebliche — Überarbeitung der Fassung dieser Melodie in Greg zu der in AR müßte also eine tonartliche Umbestimmung bedeuten; „umgekehrt“ ist nicht erkennbar, warum eine AR näherstehende Urform der Melodie bei der tonartlichen Ordnung von Greg nicht zur *finalis G* hätte einbezogen werden können — abgesehen natürlich von den „falschen“ Formeln: Der auftretende Ton *b* würde gut zu dieser *finalis* passen.

Soll man also eine bewußte, wie auch immer *glättende* Umarbeitung durch den Redaktor von AR behaupten? Er hat soviel von der Kategorie *Tonart* gewußt, daß er die richtige *finalis* gesetzt hat. Nur bleibt das Problem, daß er hiermit eine von den Formeln gesehene „falsche“ Melodie so eingeordnet hat. Der Redaktor hätte bemerken können, daß z. B. nicht nur die Formel auf *portabunt* „wörtlich“ in Melodien der *finalis D* auftritt, z. B. im Grad. *Uxor tua* im Vers auf *tui*, sondern daß hier der gesamte Vers vom Typ des Grad. *Haec dies* bzw. der Melodie des Grad. *Tecum principium* ist.

Die Antwort auf das Problem der verschiedenen tonartlichen Zuordnung der beiden Melodien von *Angelis* in Greg und AR beruht also darauf, daß der Herausgeber das Fehlen des Schlußmelismas, also die Bequemlichkeit des Notators nicht erkannt hat. Um nicht zu sehr zu enttäuschen, kann man aber einmal die Versionen der großen Melismen dieses Typs in beiden Fassungen vergleichen (zu beachten ist noch, daß Greg im folgenden Abschnitt, der die syntaktische Funktion des anschließend zitierten Beispiels als Halbschluß bestätigt, eine Reminiszenz an den Schluß verwendet, erst danach folgt der Abstieg auf die tiefere Lage der Kadenz); es handelt sich um die Formel (Apel)  $D_{10}$ :

AR

Greg

Inma-ni-bus por-ta- bunt te,

Man wird diese Formel in beiden Fassungen als gleich beurteilen können — charakteristisch für Greg ist wieder der initiale Aufstieg, der die tonale Bestimmung auch des Versus von Anfang an klar macht — warum auch hier ein, angeblich, Greg umentwickelndes AR wieder einmal auf dieses tonale Initium verzichtet haben sollte, ist nicht zu erkennen. Ein weiterer Unterschied liegt einmal darin, daß Greg den Aufstieg nach der ersten Abstiegsgruppe von *portabunt* nicht wie AR durch Sprung, sondern initial gestaltet, womit die „Wiederholung“ der Kontur — diesmal endet der Abstieg auf der Tonika — kontrastreicher erscheint als in AR: Der Quartsprung begegnet nur einmal, bei gleicher Kontur des Ganzen (der wiederholte schnelle Abstieg ist in AR fast jeweils gleich, in Greg gibt es Unterschiede, was vielleicht auch nicht unbeachtlich ist).

Hinzu kommt noch ein Merkmal, daß der sonst zu beobachtenden Ökonomie im Umgang mit Extremtönen in Greg gegenüber AR widerspricht: Der Höchstton erscheint in diesem Abschnitt in Greg dreimal, in AR nur einmal. Allerdings wird damit die Wiederholung der einfachen Trillerfigur vermieden — ersichtlich kann man heuristisch die Frage verwenden, ob und was eine Fassung aus einer vergleichbaren Situation „gemacht“ haben könnte —, wozu auch das Quilisma beigetragen haben mag (das im anschließenden Abschnitt wieder auftritt): Die Fassung Greg ist somit reicher an kontrastierenden Gestaltmerkmalen, bei gleicher Grundmelodie. Daraus einen Schluß ziehen zu wollen, welche Fassung etwa älter oder generierend gewesen sein könnte, ob also AR den Kontrastreichtum *geglättet* hat, durch Auslassen einer initialen Wendung und Reduktion der Höchsttöne — entgegen sonstigen Gepflogenheiten von AR — wird niemand sagen können. Was man sagen kann, ist die Wahrscheinlichkeit, daß die Urfassung hier in beiden Fassungen in großer Ähnlichkeit weiterüberliefert wird; daß sozusagen die strikte Formelhaftigkeit der Grad. des 2. Tons eine gewisse Dominanz auch für die Bewahrung der Gestalt der Formeln gehabt haben könnte, s. aber auch unten.

Die anschließende Formel (Apel)  $A_{10}$  ist ebenfalls in beiden Fassungen sehr ähnlich, allerdings mit gewissen, vielleicht nicht trivialen Besonderheiten:

AR

Greg

ne un- quam of-fen- das

Der erste Unterschied zeigt sich in der bereits angesprochenen musikalischen „Assonanz“ zum vorangegangenen Schluß in Greg auf *unquam*: Der gemeinte Bezug wird durch das Quilisma auf gleichem Ton bestätigt. AR kennt hier nur eine Akzentbeachtung durch wohl augmentativ liqueszentifizierte „Triller“-figur. Die beiden Gestalten sind nicht auseinander ableitbar. Identisch ist das Folgende, einschließlich der Tonrepetitionen auf *c*, wobei Greg sozusagen die größere Ausdauer zeigt: Der Ton *h* erscheint in Greg erst im nächsten Abschnitt, als Abschlußton einer *neuma* im Sinne von Guidos Formenlehre gesprochen, auf *ad lapidem*, nicht irrelevant, weil AR hier noch auf der Hochlage der Rezitation verharret, und erst mit *lapidem* den Kadenzraum erreicht. Man kann also die eindeutige Vermeidung des Tons *b/h* im zitierten Abschnitt in Greg als typisch bezeichnen und damit auch einen potentiellen Grund für das gegenüber AR auffällige Verharren auf dem Terzwechsel *c a* nur in Greg angeben. AR hat keine Schwierigkeit damit, den Ton *b/h* schon hier zu erreichen — solche Unterschiede als irrelevant zu charakterisieren, dürfte der Gestalt des Chorals inadäquat sein; auch hier muß man solche Unterschiede als solche beachten, denn sie sind in Greg offenkundig Teil einer Gesamtdisposition, in der der „Halbton“ für Greg wesentlicher Formfaktor ist.

Das Abschlußmelisma nur in Greg könnte man natürlich als Kadenz ansehen, wie auch AR seinen Melismenschluß in eigener Form gestaltet — hier lag offensichtlich in beiden Fassungen eine eigene Formentscheidung vor, man muß, wie angesprochen, allerdings auch die Folge noch beachten:

AR

Greg

ad la- pi-dem

Eine denkbare Erklärung für den Unterschied könnte darin liegen, daß Greg das Melisma, das AR auf *ad lapidem* singt, als *iubilus* zum Schluß des vorangehenden Abschnitts gezogen hat; daß AR aber syntaktisch notwendig da auch eine Kadenz auf *a* „einfügen“ mußte. AR hätte dann also das Melisma als Akzentbeachtung interpretiert, Greg aber das gleiche Melisma — der gemeinsamen Vorgabe — eben nach vorne gezogen.

Die Frage, welche Fassung hier gegenüber der gemeinsamen Vorgabe „aktiv“ redigierend vorgegangen sein muß, wird man allerdings kaum beantworten können: Natürlich wäre es möglich, daß sich die Lage eines Melismas im Lauf der Zeit silbenweise verschieben kann, daß also AR hier einen Fehler (oder eine bewußte Veränderung) gegenüber der gemeinsamen Vorgabe durchgeführt hat, und deshalb eine eigene Kadenzbildung gestalten mußte (auf *offendas*). Dann könnte man AR als sekundär bewerten — es ist aber nicht auszuschließen, daß „umgekehrt“ Greg zwischen den beiden Abschnitten eine deutliche Zäsur setzen wollte, d. h. das hochliegende Melisma, das, hypothetisch!, ursprünglich wie in AR gelagert war, also als *iubilus* und damit deutlichen Abschluß interpretiert hat, um den Anfang des anschließenden Abschnitts effektiv initial aufstei-

gend, dazu noch deutlich plagal gestalten zu können.

Angesichts der Häufigkeit echter initialer Aufstiege in Greg gegenüber Anfängen in hoher Lage in AR wäre dies eine durchaus plausible Lösung des Problems der unterschiedlichen Lage des angesprochenen Melismas: Die Gliederung von AR weist eindeutig auf einen gemeinten engeren Zusammenhang *ne unquam offendas ad lapidem*, was ersichtlich syntaktisch auch nicht unvernünftig ist — außerdem setzt AR einen gewissen Einschnitt, Greg schafft sozusagen mehr und (musikalisch) deutlicher voneinander abgesetzte Abschnitte. Der angesprochene Unterschied bedeutet also nicht abgesetzte Abschnitte. Der angesprochene Unterschied bedeutet also nicht einfach eine gelegentlich auftretende Verschiebung eines Melismas von einer auf eine andere Silbe, sondern eine grundsätzlich andere Interpretation der Syntax — der Effekt des abschließenden Jubilus als nochmaliger „Darstellung“ fast des gesamten bisher durchlaufenen Tonraums ist wieder beiden Fassungen gemeinsam.

Die Gestalt schließlich des Binnen*iubilus* auf *lapidem* nur in AR ist durch geläufige Floskeln bestimmt, den Anfang macht eine sehr häufig auftretende „rollierende“ Floskel — natürlich könnte dies eine sekundäre Ornamentierung durch Erweiterung mithilfe trivialer, also geläufiger „Auszierungsmanieren“ in AR sein. Andererseits hätte Greg von seiner Disposition her auch einen Grund — vom Stil ganz abgesehen —, hier auf ein solches Anhängsel zu verzichten: Das Melisma widerspricht der syntaktischen Textinterpretation durch die Formeln in Greg.

Wenn dieser Unterschied, der dennoch vergleichbare Kontur zeigt, nur eben in Bezug auf den Text verschoben, hier nur an einem einzigen Beispiel erläutert wird, reicht dies für eine (eventuell doch mögliche?) Beurteilung natürlich nicht aus, hier müßte die Gesamtheit der von diesen Formeln „betroffenen“ Gradualia des 2. Tons herangezogen werden. Hier kann nur auf die möglichen Fragen hingewiesen werden, auch als methodischer Verweis auf notwendige Voraussetzungen der Aufstellung genetischer Thesen.

Daß eine so weitreichende Übereinstimmung wie bei der erstzitierten Formel im gleichen Melodietyp hier auch an anderen Stellen gegeben ist, kann ein anderes Beispiel, nun aus dem Refrain zeigen — wesentlich unterschiedlich sind wieder die Kadenzbildungen:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes corresponding to the text 'ut cu-sto-di-ant te'. The AR staff features a more complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, while the Greg staff shows a simpler, more direct melody with fewer notes and a clear cadence at the end.

Der Anfang ist wieder identisch — so wird auch die Urfassung gewesen sein, und vielleicht darf man auch aus solcher Identität als überhaupt auftretende Erscheinung auch naiv auf das Bestehen einer solchen Urform schließen. Von Interesse ist die Relation einer *bistropha* zu einem *pes*, was bei der Bindung der *bistropha* an die Töne mit darunterliegendem Halbton überrascht und zu entsprechenden Statistiken Anlaß geben könnte. Dann aber vermittelt Greg den Übergang zum zweiten Melisma durch sukzessiven Abstieg: Die einfache Trillerbewegung wird zur

Neumenfolge mit Steigerung der Bewegung nach unten. Auch das *trigon cch* vor diesem Abstieg ist nicht unbegründbar: Der Abstieg bzw. die Vorbereitung wird selbst wieder vorbereitet, ist Teil der melodischen Bewegungsdynamik, weil der Ton *h* zum vielleicht emphatisch vorgetragenen Binnenhalteton wird — das *suspirium* in der Römischen Ausgabe scheint damit berichtigt zu sein — man beachte auch den damit gegebenen übergeordneten Melodiezug, *c h a* und seine Vorbereitung: Der zweite Teil der Formel, das Melisma auf *te* wird in seiner anderen Tonlage in Greg (wie gewohnt) in ganz anderer Weise eingeleitet als in AR, was selbst in so kleinen Unterschieden deutlich wird, wie hier der „Einführung“ eines *trigon*, also vielleicht einer *pressus* artigen Neume.

Das Schlußmelisma schließlich besteht in AR aus einer Trillerbewegung mit angehängtem Abstieg eine geradezu stereotype Wendung, *acahaG*. Daran schließt sich eine der typischen „zyklischen“ bzw. „rollierenden“ Bewegungen an, die sich sozusagen verkürzt, aber sequenzartig verschoben bis zum Schluß fortsetzt: *achach + aha GaFGaGF*. Daß Greg hier bei gleicher Kontur eine Gestaltung hat, die an Merkmalen reicher ist, liegt auf der Hand. die „rollierende“ Bewegung wird zur Gegenbewegung, der Abstieg zur *bistropa + climacus* und schließlich die „Kadenzbestätigung“ durch Quartsprung und *pressus* machen aus dem Verlassen des *a – c* Rahmens eine „dramatische“ Wendung.

Der Schlußabschnitt lautet nun, in AR ergänzt durch den großen Schluß*iubilus* der Grad. *Haec dies*:

AR

Greg

pe- demtu- um.

AR

Greg

AR bringt hier, was angesichts der Kontur des Schlußmelismas naheliegt, einen „Reim“ zum Ende des Chorstücks — Greg folgt hier für einmal dem strikten Trennungsprinzip nicht, das Pfisterer als Argument für die späte, sekundäre Entstehung von AR eingebracht hat, hier träfe es für Greg zu, und zwar für alle Gradualia dieses Typs, wie man leicht aus W. Apels Tabelle entnehmen kann; hier erscheint durchweg die Formel  $A_{12}$ .

Daß die Melodien direkt vergleichbar sind, ergibt sich aus der Gleichheit auf *pedem tuum*; im Verlauf besteht dann aber ein grundlegender Unterschied, nämlich, daß in Greg zwei Bögen vor-

liegen, in AR aber nur einer, der zum Höchstton — durchaus effektiv, sozusagen mit zweimalig identischem „Anlauf“ *edc edc efdc ...* — führt. Greg hat diesen Höchstton sozusagen in den davor stehenden Versteilen abgearbeitet, so daß hier noch *e* erscheint, die Quint über der Tonika, vielleicht ja auch ein „Zugeständnis“ an tonales Denken nur in Greg: Bis zum ersten Gipfel sind die Fassungen identisch — AR kann natürlich ein Melisma auf *pedem* sekundär eingeführt haben, womit allerdings die Ebene *c* bereits zu Anfang erreicht ist —, dann unterscheiden sich die Verläufe so deutlich, daß eine gegenseitige Ableitung auszuschließen ist; es liegen andere Konzepte vor.

Man wird diesen Unterschied bereits in der Ausgestaltung der „Gegenbewegung“ sehen können, AR hat die oben angesprochene Folge, Greg bereitet dagegen den Sprung nach unten vor *ecb cd G*; d. h. man wird nicht umhin können, auch im Choral Melodieverläufe als auch in einzelnen *syllabae* — Terminologie Guidos! — vom Gesamtverlauf geprägt verstehen zu müssen. Daß das in AR „angehängte“ Schlußmelisma — wohl auch, ganz im Sinne Gregorianischer Stilistik, im Sinne eines *ouvert-clos*-Schlusses gedacht — wirklich, und dann auch noch sekundär, angehängt worden sein kann, ist denkbar, denn warum sollten nicht auch Formeln als solche verändert worden sein können. Man könnte natürlich auch einen Bezug herstellen, der das in Greg zu Anfang des letzten Bogens erreichte, da im Rahmen einer initialen Wendung gesungene *G* erst vor dem „Anhang“ erreicht, und zwar sozusagen final, als Ende eines Abstiegs, wie es nicht selten in AR in Bezug auf Greg zu finden ist.

Dann hätte man nicht einen Anhang, sondern „nur“ eine enorme Ausweitung; Dem „*salicus gac* und dem, was in Greg folgt, entspräche dann der gesamte letzte Abschnitt, der Anhang in AR nebst dem vorangehenden Schlußton auf *G*. Eine Entscheidung dürfte kaum möglich oder sinnvoll sein; zumal würde sie nichts über die Relation von AR zu Greg sagen können, denn hier „stört“ wieder die späte Überlieferung bzw. Niederschrift von AR, die Art der Vorgabe, ob, angeblich, Greg oder eine gemeinsame und „getrennt“ veränderte Vorgabe, ist so nicht zu rekonstruieren. Klar ist nur, daß es eine gemeinsame Vorgabe gegeben haben muß.

Die Ähnlichkeit der beiden Fassungen in diesem Gradualtyp ergibt sich auch aus dem Anfang des Chorstücks:

AR	
Greg	
An- ge- lis su- is	

Man kann aufgrund dieser Identität aber auch fragen, ob der Unterschied beider Fassungen im Melisma, kenntlich z. B. an den „sequenzierten“ *porrectus* mit Terzsprung wirklich irrelevant ist, oder nicht doch eine deutliche Konturierung nur in Greg vorliegt: *cah caG hGa*, die auch die Art der Kadenzbildung betrifft. Die Überlieferung ist eben verschieden, warum sollte sie nicht auch das meinen, was sie notiert hat? Man kann diese Beobachtungen natürlich noch weiter führen,

findet, nur *parallel*, weil es sich meist um sehr viel kürzere Partien als in AR handelt. Die Aufstellung der Formeln bei Apel, *Gregorian Chant*, S. 356, könnte etwas irreführend erscheinen, weil die Existenz von „Reim“en, verschiedener Ausdehnung, zwischen Schluß-

und sollte das auch tun, z. B. wenn man neuere *oral tradition* Vagheitsbeispiele aufstellen will:

AR



Greg

man- da- vit de te,

Der Anfang ist in beiden Fassungen gleich, die Kontur auf *mandavit* ist ebenfalls entsprechend, wobei Greg das zweimalige Erreichen des Tons *G* allerdings anders gestaltet, nämlich durch Terzsprung und Tonrepetition; AR singt skalisch (die jeweils zweite Neume kann man als gleichartig bewerten), ein Unterschied, der unbeachtlich sein könnte, wenn diese Art des Unterschieds nicht so häufig wäre, daß man ihn als typisch ansprechen kann: Greg hat die gestaltmäßig auffälligere Form.

Unterschiedlich ist auch die Art, wie das anschließende Initium ausgeführt wird: Greg verharrt, wie auch an anderer Stelle, länger in der tiefen Lage, AR erreicht *c* bereits in der zweiten Neume von *de te*, Greg „verschiebt“ dies als Ereignis auf den Schluß des Melismas, wobei man die *bivirga cc* wohl mit der entsprechenden Bildung in AR gleichsetzen kann. Hat hier Greg die tiefe Lage ausgedehnt, wobei die initiale Wendung vor der *bivirga* einzuschließen wäre, hat AR gekürzt? könnte man fragen, und dazu auch noch beachten, daß Greg den Tiefstton, der nur noch zu Anfang des letzten Satzes im Chorstück (und einmal im Vers) auftritt, zweimal singt, und zwar deutlich herausgehoben, nämlich das zweite Mal als Teil einer „ausholenden“ Gegenbewegung zum folgenden initialen Aufstieg. Die Frage beantworten zu wollen, ist ersichtlich unmöglich; daß hier aber ein wesentlicher Unterschied vorliegt, dürfte klar sein, ein einfaches „Zersingen“ ist gerade bei so klarer Form nur schwer zu begründen. Um noch den letzten fehlenden Abschnitt anzuführen, sei auch dieser zitiert:

AR



Greg

in om- ni-bus vi- is tu- is.

formeln in den Bezeichnungen nicht erkennbar ist:  $G_1/g_1$ ,  $G_2$ ,  $G_3$ <sup>531</sup>,  $G_{10}$  und  $G_{11}$  weisen



Die Gleichheit ist so auffällig, daß man beide Fassungen fast durchgehend als höchstens in trivialen Varianten bzw. sogar nur der Graphie als verschieden ansehen muß: Wesentlich ist die „Verlängerung“ am Schluß in AR und die skalische Ausfüllung am Ende der erstzitierten Zeile in AR, allerdings machen die Terzsprünge in Greg eine markantere Gesealt. Als typisch für Greg, und damit als signifikanten Unterschied, kann man auch den initialen Aufstieg zu Anfang der letztzitierten Zeile nur in Greg sehen, das könnten tonale Gründe bewirkt haben.

Sollte man wirklich einer von vornherein falschen Prämisse folgen, wenn man Greg als eine hinsichtlich gestalthafter Individualität verfeinerte Interpretation von AR vermuten wollte? Insbesondere angesichts der Unterschiedlichkeit ganz am Schluß wäre zu fragen, warum ein — angeblich — direkt aus Greg abgeleitetes AR den charakteristischen Quartsprung so dezidiert aufgehoben haben sollte; natürlich könnte man auch dafür Gründe finden, muß sich dann aber der Erörterung des Problem stellen, aus welchem Stilgefühl heraus eigentlich AR so primitivisiert haben könnte, zumal wenn AR aus Greg entstanden sein soll; man muß also die Frage beantworten können, warum sozusagen aus dem Geist des Stils von Greg, der bis in Details der Darstellung identischer Kontur nicht nur zu erahnen, sondern zu benennen ist, heraus ein solcher Stilbruch kommen könnte, ein Germaneneinfall, Hunneneinbruch oder dgl. nach der Gegebenheit von Greg erscheint schlechthin unerklärbar.

Es bleibt die Vermutung der musikalisch spezifischen Geistesschwäche der — angeblichen — Überarbeitung von Greg zu AR, also der Unfähigkeit, die individuellen Melodien ausreichend leicht im Gedächtnis behalten zu können; und es ist auch hier ausgeschlossen, den Unterschied zwischen AR und Greg einfach auf Ornamente zurückführen zu wollen: Der Unterschied zwischen der „rollierenden“ Bewegung und den gegenläufigen Terzsprüngen von Greg nebst der Gestaltung des Abstiegs, u. a. durch eine Art *bistropa*, *virga + climacus*, läßt wieder eine Dynamik der Gegenüberstellung des Rezitationstons bzw. seines Raumes und der angestrebten Kadenz erkennen, die in AR völlig fehlt; auf Ornamentierung oder *Glättung*, was auch immer dies konkret sein soll, scheint sich die Relation von AR zu Greg eben nicht fassen zu lassen, eher auf Beseitigung jeder melodischen Dynamik und Charakteristik.

Dies kann aber nur ein Beispiel für mögliche Fragestellungen sein — ohne den Versuch des Einsatzes stilistischer und ästhetischer, und entsprechend vager Kriterien ist eine adäquate Betrachtung der Probleme aber nicht möglich.

<sup>531</sup>Wobei  $G_2$  offenbar nur als Binnenkadenz auftritt, die wiederum mit der Formel  $G_3$  den Schluß gemeinsam hat. Nach Apel erscheint  $G_3$  nur einmal als „Reim“ zwischen Refrain und Vers im

zum Schluß jeweils „Reim“e untereinander bzw. den gleichen Schluß auf; nur  $g_{12}$  hat keine Gemeinsamkeit (bis auf den Schluß auf der *finalis*). Weil auch das Grad. *Clamaverunt* den „Reim“ kennt, wenigstens in den letzten Tönen, kann man also auch in Greg bis auf zwei Graduale von musikalischen „Reim“en zwischen Ende von Vers und Chorstück sprechen. Daß es sich bei diesem „Reim“ nicht einfach um Zufall durch gleiche Kadenzbildung handelt, zeigen zwei Gradualia, die tatsächlich ganz andere Schlüsse aufweisen.

Soll man die Fixierung einer umfangreichen durchgehend identischen Formel für Vers- und Refrainschluß in AR als „Erfüllung“ dieser Tendenz ansehen oder die verschie-

Grad. *Oculi omnium*, wie auch  $G_2$  auch nur einmal im Grad. *Benedicam* erscheint, das allerdings dem Schema entsprechend mit  $G_{11}$  endet, also hinsichtlich seiner Tonalität auch formelmäßig außer Zweifel steht.

Bemerkenswert sind beide Gradualia, weil sie in AR anderen Tonarten, und zwar hinsichtlich der Formeln eindeutig, zugeordnet sind; *Oculi* gehört zur *finalis F*, *Benedicam* zur *finalis D*. Dabei ist noch seltsamer, daß die Konturen von *Oculi* in beiden Fassungen nicht so eindeutig verschieden sind, daß man mit Sicherheit jede Parallelität ausschließen kann — ohne andererseits deutliche Beziehungen nachweisen zu können; als Beispiel sei ein Melisma aus dem Vers zitiert, in dem AR wie zu erwarten einen anderen Schlußton besitzt:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain a sequence of notes representing a melisma. The AR version ends with a higher note, while the Greg version ends with a lower note. The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic line.

et im- ples

Daß AR mit seinem Typ der Wiederholung von „rollierenden“ Bewegungen, hier geradezu ein „bewegtes“ Rezitativ ohne Text, die wiederholte *clivis aG* umgesetzt und das Verfahren zur Erweiterung fortgesetzt haben könnte, wäre denkbar — ebenso undenkbar wäre allerdings auch, daß Greg eine derartig einfältige Gestaltung eines Melismas übernehmen würde: Die Floskelwiederholung dient nicht etwa einer Vorbereitung eines Aufstiegs o. ä. Daß die Probleme einer Bestimmung überhaupt der Relationen der Melodien so komplex sind, daß eine Erweiterung auf die Frage nach einer eventuell direkten genetischen Relation nicht gerade adäquat erscheint — vor einer weitgehenden Erörterung und Klassifizierung aller solcher Verhältnisse: Es ist auffällig, daß eine Melodie, in Greg, die offenbar individuelle Formeln verwendet, und zwar ganz klar mit der Absicht eines „Reim“s zwischen Vers und Chorstück, in AR eine andere Tonart aufweist, obwohl die Formel in Greg eindeutige Züge der Gregorianischen Tonart trägt. Weil beide Melodien im *Sextuplex*-Repertoire heimisch sind, ist eine Erklärung ersichtlich nicht ganz so einfach. Gibt es eine gemeinsame Urmelodie des zitierten Graduale muß man wohl von einer Weiterentwicklung in beiden Fassungen sprechen, denn die Relation ist eben nicht so klar wie an anderen Stellen, um auch nur die Existenz einer Urmelodie behaupten, ohne die Möglichkeit aber auch völlig ausschließen zu können.

dene Ausdehnung dieser Identität in Greg als Reduktion durch Individualisierung? Das ist hier die Frage — die zu stellen wahrscheinlich wenig leisten kann, weil sie nicht zu lösen ist, außer durch Einbringung von a priori Urteilen. Um diesen Sachverhalt ein wenig leichter erkennbar werden zu lassen, seien hier einige Beispiele, jeweils des Endes von Refrain und Vers als Paar zusammengestellt, aufgezählt. Als eines der beiden Beispiele in Greg, in dem eine Formel mit der gemeinsamen Floskel nur zu Ende des Chorstücks erscheint, zu Ende des Versus aber die Formel  $g_{12}$ , ist zu nennen das Grad. *Benedictus Dominus*:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) styles. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example shows the phrase 'in saeculo'. The AR staff has a melodic line with a trill-like figure at the end, and the lyrics 'in saeculo' are written below. The Greg staff has a different melodic line, and the lyrics 'a sae- cu- lo' are written below. The second example shows the phrase 'iu-sti-tiam'. The AR staff has a melodic line with a trill-like figure at the end, and the lyrics 'iu- sti- ti- am' are written below. The Greg staff has a different melodic line, and the lyrics 'iu- sti- ti- am' are written below. The lyrics are written in a way that shows syllable boundaries.

Die letzten zwei Töne der Versmelodie sind übrigens *longae*. Und man kann natürlich fragen, ob das Fehlen des „Reim“s in Greg eine vom Verlauf des Versus verursachte Individualisierung darstellen könnte, will man nicht die „umgekehrte“ These einfach als Wahrheit voraussetzen, weil schließlich alles aus Rom zu den einfältigen Franken gekommen sein muß, oder weil derartige kompositorische Leistung für eine zunächst offensichtlich ohne, dann aber erst nur mit adiastematischen Neumen denkende Musikkultur undenkbar ist? Jedenfalls kann auch hier nicht die Behauptung aufgestellt werden, daß „Reime“ zwischen Vers und Chorstück in Gradualia ein Zeichen für Überlieferung der gemeinsamen Vorgabe darstellen müßte — eine Behauptung, die von vornherein mehr als seltsam anmutet.

Den Melodieanfang auf *in saeculo* kann man als parallel bewerten. Greg steigt auch insgesamt einen Ton höher. Die Kontur bleibt identisch. Wenn statt der Trillerfigur, die in AR wie üblich wiederholt wird, Greg einen *strophicus* singt, wird man das ebensowenig als wesentlichen Unterschied bewerten können wie den „Ersatz“ einer eher skalischen Bewegung wie *bcaG* durch einen Sprung, *cG*; nur zum Schluß wird man von einer „Erweiterung“ sprechen müssen, wenn man Greg mit AR vergleicht. Der Befund ist nicht ganz ohne Interesse: Die Formel in AR entspricht einer Partie in Greg, die nach den An-

gaben von Apel selbst nicht durchgehend formelhaft ist, Apel kennt hier die Formel  $g_1$ , die auch als Teil einer umfangreicheren Formel erscheinen kann, die Apel mit  $G_1$  kennzeichnet. Zum einen folgt daraus, daß man  $G_1$  in Greg wohl als sekundäre Erweiterung ansehen muß, daß also  $g_1$  als ursprüngliche Form anzusehen ist. Zum anderen stellt sich natürlich die Frage, wie die Relation einer Formel in AR zu einer nur sozusagen zur Hälfte formelhaften Wendung in Greg stehen könnte.

Die Formel  $F_1$  in Greg, die ebenfalls im Grad. *Benedictus Dominus* auftritt ist übrigens der in AR nicht sehr ähnlich, zumal diese wieder mit stereotypen „Zyklusbewegungen“, die hier auch als „rollierende“ Floskeln bezeichnet werden, arbeitet:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The Greg staff has the lyrics 'so-' and 'lus' written below it. The notation shows rhythmic patterns and neumes for both styles.

Floskeln können also auch transponiert werden (die nach der Wiederholung des *pro-rectus subbipunctatus aGhaG* in AR auftretende „Veränderung“ *ahaG* muß also keine Verschreibung sein, sondern könnte Folge der danach eindeutigen Veränderung, eben der Transposition sein.

Hier, es handelt sich um die Formel  $F_1$  (Apel) (s. auch u. ), geht AR tonräumlich über Greg hinaus und gestaltet den Abstieg dadurch auffälliger (Sextabstieg als  $4 + 4$ ); Greg ist hier wesentlich weniger aufwendig — *glättet* hier Greg? Daß die Melodien aufeinander zu beziehen sind, ist unbestreitbar, die Zuordnung einzelner Neumengruppen und der Kontur ist eindeutig durchzuführen. Wie oft gestaltet AR da, wo Greg *strophici* mit minimalen Bewegungen aufweist, „zyklische“ Repetitionsfiguren; wobei wieder auffällt, daß Greg deutlich „asymmetrisch“ setzt (die Parallelität der betreffenden Stellen ist eindeutig): Soll man solche, in Greg häufiger begegnenden „Asymmetrien“ als Zeichen einer früheren Schicht, AR dann als „Symmetrisierung“ ansehen, oder ist nicht auch die „umgekehrte“ Deutung möglich? Betrachtet man die Beliebtheit des „bewegten“ Rezitativs in AR und seine Seltenheit in Greg auch in Hinblick auf andere Repertoires wird man die Vermutung, Greg sei eine sekundäre Individualisierung, nicht als von vornherein unsinnige Interpretationsmöglichkeit abtun können.

Betrachtet man die Schlußbildung, bleibt AR floskelhaft, „Trillerfigur“ statt *strophicus* und skalisch schematischer Abschluß, wogegen Greg mit seiner Steigerung der Bewegung durch dreimaligen Abstieg vom Rezitationston, *cc ca, ccha, cG GF*, eine Dynamik entwickelt, die den tonal nicht trivialen Abschluß auf *F* zu einem besonderen Ereignis macht: Die Betonung des Abstands des Kadenztons durch die Wiederholung der *tuba* ist bemerkenswert, wogegen AR die übliche Reduktion von Gegenbewegungen einsetzt. Warum soll man nicht die Lösung des Kadenzproblems in Greg als sekundäre Interpretation an-

sehen, die eine AR nächstehende Urfassung stilistisch neu darstellt — vielleicht kann man sogar den „Verzicht“ auf den Höchstton  $e$ , den AR kennt, tatsächlich als bewußten Verzicht, als Interpretation bewerten, zumal der anschließende Abschnitt mit *a saeculo* einen neuen Höchstton erreicht, dessen Beziehung zur vorangehenden Kadenz (in Greg) um so größere Erlebnisdynamik aufweist, als sowohl der (davor zitierte) schnelle Aufstieg — in sechs Tönen wird die Oktav überwunden — als auch der Verzicht auf den Höchstton  $e$  im vorangehenden Abschnitt die Wirkung des neuen Höchsttons besonders deutlich wird.

Man kann auch „umgekehrt“ fragen: Warum sollte ein — angeblicher — Redaktor, der Greg in AR verwandelte, ausgerechnet am Schluß auf die effektvolle Gestaltung verzichten? Das dreimalige Auftreten des Ausgangstons,  $c$ , wird nicht etwa nur ornamentiert<sup>532</sup>, sie fehlt vollständig — will man also unbedingt eine Bearbeitung AR aus Greg behaupten, muß man den Einbruch eines völlig anderen Stilgefühls voraussetzen — und natürlich auch begründen: Begriffe wie *Vereinheitlichung* oder *Glättung* o. ä. erweisen sich hier deutlich als völlig unzulängliche Abstraktionen, die Lösungen nur vortäuschen (der angesprochene Abstieg in zwei Quarten in AR im letzten Beispiel jedenfalls kann eben nicht als *Nivellierung* o. ä. qualifiziert werden). Es mag zwar lästig erscheinen, so detailliert Melodieteile zu vergleichen und nach Merkmalen zu suchen, die einigermaßen die stilistisch grundsätzlichen Unterschiede in Bezug auf konkrete Sachverhalte verdeutlichen können, das Vorgehen von Pfisterer beweist jedoch, wie unabdingbar solche Versuche sind.

Was die Relation der Versenden anbelangt, so wird klar, daß im Grad. *Benedictus Dominus* die Verwendung von  $g_{12}$  als Schluß nicht mit der typischen Formel von AR kompatibel ist, sich jedoch ein ästhetischer Grund finden läßt — so vage solche Argumentation auch sein muß: Die Melodie des Versus erreicht in der Mitte mit  $g'$  ein sehr hohes Niveau, das im Vorschlußteil, *et coles*, durch Abstieg bis  $D$ , sehr effektiv als Lage im Tonraum bewußt gemacht wird. Es ist daher nicht unpassend, wenn der Schlußteil mit einer Sprungfolge *Gd fd* reduziert, aber durch die Septüberwindung sozusagen auf kleinstem Raum dieses Erleben zum Schluß in *nuce* nochmals rekapituliert — die rein tonräumlich bewegungsmäßige Dynamik dieses doch auffälligen „Ausbruchs“ kurz vor Schluß bzw. als Schlußteil ist ein wirkungsvoller Abschluß, sozusagen ein eigener Bogen.

Zu beachten ist hier aber auch, daß  $g_{12}$  mit dieser Gestaltung so etwas ist wie eine Zusammenfassung von  $G_{11}$  —  $G_{10}$  geht mit seinem Abstieg nach  $D$  noch tiefer, hat also eine etwas andere Schlußwirkung, die allerdings der im Grad. *Benedictus* nicht ganz widerspricht, das, wie gesagt, im vorletzten Versteil ebenfalls diesen Abstieg durchführt. Die Annahme, daß hier Greg eine entsprechende Differenzierung durchgeführt hat, also etwa den Reim“ nicht verwenden wollte, um den geschilderten Effekt zu erhalten, kann nicht a priori als absurd abgelehnt werden. Auch hier gilt: Die Komplexität allein schon

<sup>532</sup>Dies könnte man in der vorangehenden Gruppe sehen, obwohl auch da die Bewegungsdynamik der „Assymetrie“, *a aG / a Ga*, durch — angebliche — sekundäre Ersetzung durch „zyklische“ Bewegungen völlig zerstört wird.

der Relationen ist nicht ganz einfach zu fassen.

Natürlich stellt eine derartige kompositorische Neugestaltung mit so weitreichender Planung bzw. Abhängigkeit der Melodieverläufe in einzelnen Teilen von einander als Deutung der genetischen Relation von Greg zu AR bzw. zu einer dieser näheren Urform einige Probleme auf, von denen das der Frage nach der Möglichkeit zu so weitreichender Planung in einer rein mündlichen Vokalkultur natürlich Voraussetzungen erfordert. Aber auch hier sei betont, daß die Komplexität zu groß ist, um überhaupt das genetische Problem anders als hochgradig hypothetisch angehen zu können<sup>533</sup>.

Daß andere Schlußformeln der Gradualia siebten Tons von Greg nicht so gut mit der Formel von AR zu parallelisieren sind, kann das Grad. *Qui sedes* zeigen, in dem der Versschluß durch die Formel (Apel)  $G_{10}$  gebildet wird; in Greg verzichtet die Melodie auf einen „Reim“; nach Apels Angaben ist der Kehrvers frei komponiert:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain musical notation for a melodic line. Below the Greg staff, the lyrics 'et' and 've-ni.' are written under the corresponding notes. The AR staff shows a more complex melodic structure with many notes, while the Greg staff shows a simpler structure with fewer notes and a clear ending.

<sup>533</sup>Das andere Grad., in dem die Formel  $g_{12}$  auftritt, *Liberasti nos, Domine* gehört in AR zu einer anderen Tonart; und da mit den üblichen für die *finalis D* charakteristischen Formeln. Daß AR zu dieser Entscheidung bei einer — angeblichen — direkten Überarbeitung von Greg zu AR auf diese Klassifikation hätte gelangen müssen, erscheint schon deshalb nicht als plausible Annahme, weil dann auch das Grad. *Benedictus* hätte in den ersten Ton klassifiziert werden müssen, aber auch deshalb, weil der Schluß des Refrains als Formel eindeutig ist. AR notiert hier keine Unterschiede zwischen *synemmenon* und *diazeugmenon*, so daß die Möglichkeit einer durch „Chromatik“ induzierten anderen tonartlichen Klassifikation einer AR nahestehenden Urfassung in Greg auch nicht nur zu vermuten ist. Als einzige Ähnlichkeit erscheint der relativ schnelle Abstieg über eine Sept in Greg, als Schluß der angeführten Formel, in AR als Teil der Gesamtformel. Bei jeder Annahme einer Ableitung von AR aus Greg bleibt immer das Problem, wie aus Greg ein so ganz anderer, klar primitiver Stil hätte entstehen können; dieses Problem erscheint als zentraler Widerstand gegen eine solche Hypothese.

Einen ästhetischen Grund für die Wahl von  $g_{12}$  in Greg — statt eines zu erwartenden „Reim“s zum Kehrvers — ließe sich aus der extremen Beweglichkeit besonders im Vers ableiten, in dem  $F$ , aber auch  $a'$  erreicht wird; dabei tritt zum Schluß allerdings eine gewisse bewegungsmäßige Beruhigung ein, so daß ein erneutes „Ansteigen“ der Beweglichkeit im Tonraum gut passend erscheint.

AR

Greg

Jo- seph

Die Formel  $G_{10}$  findet sich (in Greg) nach Apel nie als Versschluß; hierin liegt gerade in dieser Melodie kein spezieller funktionaler Unterschied zu AR vor, wo sonst die Schlußformel fast immer invariant gegenüber Vers oder Chorstück erscheint. Diese Erscheinung könnte man natürlich als Kennzeichen einer späteren *Vereinheitlichung* in AR ansehen — womit man ebenso natürlich noch nichts darüber ausgesagt hat, ob und inwieweit die Fülle von Schlußlösungen in Greg der Urform mehr entspricht als die Gleichartigkeit, denn, wann in AR eine solche *Vereinheitlichung* durchgeführt worden sein kann, muß bis zur Entdeckung eines neuemierten Urgraduale von AR offenbleiben, ist also nicht entscheidbar. Daraus abzuleiten, daß die Urfassung nicht dem Prinzip von AR entsprechen haben könne, dürfe oder müsse, wäre ebenfalls reine Willkür; also bleibt man bis zu der angesprochenen Entdeckung auf die Charakterisierung und Klassifizierung von Unterschieden beschränkt, wobei die ausgeprägte „Sprunghaftigkeit“ von Greg gegenüber der „Skalik“ von AR nebst manchmal wenig interessanten Wiederholungen, wie beim Höchston im Schlußmelisma allein die Frage nach der grundsätzlichen Verschiedenheit der Stile zu stellen zwingt

Was allerdings auffällig ist und das traditionelle Urteil nur bestätigen kann, ist die der erstaunliche Grad an kompositorischer Planung bzw. Determiniertheit der individuellen Gestaltung in Greg, das nicht als erstes Repertoire abendländischer Musik zu qualifizieren, als erstes Zeugnis der abendländischen Sonderentwicklung nicht ganz leicht fällt, will man nicht diese durch längere Deutungstradition bestätigte und begründete Wertung der Besonderheit der Gregorianik als bloße *Denkfigur* abtun. Dies wiederum könnte man aber nur nach sorgfältiger Betrachtung eben dieser Besonderheit und ihrer Begründungen in der traditionellen betreffenden musikwissenschaftlichen Literatur; ein hinsichtlich es derforderlichen Arbeitsaufwands nicht ganz einfaches Unterfangen. Wie angedeutet ist das Prinzip hier aber auch in AR durchbrochen: Im Grad. *Qui sedes* besteht ersichtlich zwischen Chorstück und Vers kein „Reim“ in AR: Greg und AR sind hier individuell gestaltet. Wenn also tatsächlich ein solches Prinzip einer sekundär aus Greg abgeleiteten *Vereinheitlichung* bestanden hätte, kann es auch in AR aufgehoben werden. So einfach scheint es sich also nicht zu verhalten: Soll man nicht schließen dürfen, daß hier die Urform ebenfalls keinen „Reim“ gehabt haben dürfte?

Wie bereits angesprochen ist die Gestaltung der Formel  $G_{10}$  nicht nur durch die Ausdehnung bemerkenswert, sondern auch durch die tonräumliche Beweglichkeit, den Ambitus: Alle anderen vergleichbaren Formeln bleiben im — auch noch bemerkenswerten

— Rahmen der Sept,  $G_{10}$  hat zwar auch einen vergleichbaren Rahmen, der aber kurz vor Schluß nochmals nach unten, bis  $D$ , erweitert wird, also bis zur Quart unter die *finalis* reicht. Die Melodie des Kehrverses ist auffällig dadurch daß sie den Höchstton der gesamten Melodie, den Ton  $g$ , bereits zu Anfang erreicht, und dann auch noch in einer derart auffälligen Herausgehobenheit, daß jeder Anhänger semantischer Deuterei schon im Chorals entzückt sein müßte<sup>534</sup>, wenn er barocke Raumanalogie als Figur einsetzen wollte; AR hat hier zu Anfang den ästhetisch aufregenderen Verlauf, der Gesamtambitus über eine Non ist auffällig; die initiale Aufstiegswendung über *Domine* ist hier für einmal in AR zu finden, Greg verhält sich hier wie AR; vielleicht ein Zeichen dafür, daß hier ebenfalls für einmal Greg eine ältere Vorgabe näher wiedergibt als AR?

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for the same text. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first example is for the text 'Qui se- des,' and the second is for 'Do-mi- ne, su- per Che- ru-bim,'. The notation uses square neumes on a four-line staff. In the first example, the AR staff shows a more complex, higher-range melodic line with many neumes, while the Greg staff is simpler and lower. In the second example, the AR staff again shows a more complex and higher-range line compared to the Greg staff.

Man muß allerdings ganz im Sinne eines Madrigalismus denken, der nicht *Domine* am höchsten setzt, sondern nur das die *Höhe* bezeichnende Wort *super* (was theologisch gesehen natürlich Schwierigkeiten bereiten würde, weil damit das *Hoch-* oder *Über etwas Anderem Sein* über Gott stünde). Aber natürlich liegt eine solche Deutung nahe; auch daß raumanaloges Denken möglich war, kann man voraussetzen, kennt doch schon die Sprache der Grammatiker und von Martianus Capella raumanaloge Ausdrücke für *hohe* und *tiefe* Lage — und die Klänge des Apollinischen Wunderhains sind ganz natürlich skalisch gesehen, die höchsten Zweige lassen hohe Töne erklingen, die tiefsten, erwartungsgemäß,

<sup>534</sup> „Mathematische“ Ton- oder Neumenzähler gibt es im Chorall offenbar noch nicht; ein erstaunlicher Umstand, wenn man bedenkt, daß die Betreffenden von der Überwindung der „Ästhetik“ von Augustin durch Guido keine Ahnung haben (darin kommt das Wort *dissimilitudo* vor). Verf. würde sich freuen, wenn er durch diesen Hinweis Anregungen gegeben haben könnte, vgl. z. B. auch Verf. *Musik als Unterhaltung*, Kap. XI, *Zu einigen konkrete Musik und Dichtung betreffenden ästhetischen Kategorien und Formbegriffen ...*, Anmerkungsbd. IV, Anm. 136 zu Kap. XI, S. 125 ff.

tiefe Töne (worauf bereits Handschin verwiesen hat, dessen entsprechende Bemerkungen ganz sinnvoll zu lesen wären, bevor man tonräumliche Analogie unverstanden als eine *grammatikalische*, offenbar die natürliche Sicht-, d. h. Hörweise verderbende Brille, nein *Filter* — *Hochpaß*-, *Schmalpaßfilter* o. ä.?), interpretieren will, wie das M. Haas so bedeutsam tut, vgl. Verf. im ersten Bd. dieses Beitrags, wo man mit der Suchfunktion *grammatikalisch* suchen kann. Warum man dennoch gewisse Skepsis walten lassen darf, hat Verf. an anderer Stelle dargelegt, hier sei nur auf die Notwendigkeit der statistischen Verifizierbarkeit, z. B. in Hinblick darauf, daß *Ioseph* ebenfalls mit Quintsprung verlassen wird und *potentiam tuam veni* seine tiefe Lage semantisch rechtfertigen müßte.

Was hat dies aber alles mit der hier gestellten Frage nach eventuellen Zusammenhängen der individuellen Schlußbildung des Chorstücks in beiden Fassungen zu tun? Zunächst fällt auf, daß AR und Greg zwar tonartlich zusammenstimmen, hier aber zu Anfang doch deutlich verschieden sind, wogegen die melodische Parallelität im Vers nicht zu übersehen ist. Nach Apel ist das Chorstück in Greg individuell komponiert, dies gilt auch für die Schlußbildung des Kehrverses in AR, dessen tiefer Anfang ebenfalls bemerkenswert ist; allerdings ist der auffällige Aufstieg über *super* ansatzweise auch in Greg zu beobachten; hier sind die Fassungen vergleichbar (die skalische Ausfüllung eines Sprungs stellt kein Gegenargument dar). Wie sollte man diesen Unterschied zu Anfang mit einer Urfassung kompatibel machen? Liegt in AR ein „Hör-“ oder ein Schreibfehler vor? Der für das Chorstück in Greg charakteristische Unterschied der ersten zur zweiten Vershälfte, die tiefe Lage der zweiten Hälfte, ist in AR nicht zu erkennen.

Klar ist damit aber, daß Greg diese tonräumliche Disposition nicht nur durch Rezitation in tiefer Lage, sondern auch die Gestaltung der Melismen durchhält: Die beiden Kadenzten auf *tuam* und *et* liegen auf *D*, dem Tiefstton des Stückes. Auch dies kennt AR nicht — die Melodie von AR ist im Chorstück also nicht aus Greg abzuleiten.

Die Gestaltung des Schlußmelismas des Refrains in Greg führt dieses Prinzip weiter, indem es trotz der tonalen Notwendigkeit eines Schlusses auf *G* nochmals kurz vor Schluß den Ton *D* erreicht — hier wie auf *tuam* ist die Disposition von AR vergleichbar. Greg schafft aber mit der Gestaltung des Schlußmelismas auf *veni* eine Ähnlichkeit zum Versschluß, zur Endgruppe der Formel (Apel)  $G_{10}$ . AR weist diese Ähnlichkeit schon durch die Form der Formel des Versschlusses zwangsläufig nicht auf, unterscheidet sich gerade hier deutlich von Greg (das wegen des tiefen Anfangs von AR auch nicht etwa von AR abzuleiten ist). Weil aber die Formel  $G_{10}$  noch in zwei weiteren Gradualia auftritt, jeweils bei ähnlicher tonräumlicher Disposition des Verses, tonräumlicher Höhepunkt mit *g* (die jeweiligen Kehrverse sind hierin „konventionell“, reichen nur bis *f*, jeweils in initialer Lage), könnte man vermuten, daß die Gestaltung des Chorstücks im Grad. *Qui sedes* frei gewesen sein könnte. Die Relation zu AR jedoch steht einer solchen Folgerung im Wege: Zu Ende des Chorstücks sind AR und Greg relativ nahe beieinander, zu Ende des Verses ist dies dezidiert nicht der Fall, denn der angesprochene „Umweg“ in den Tiefstton ist nur Greg eigen.  $G_{10}$  kann also eine individuelle Umarbeitung bzw. Erweiterung einer der Formel von AR nahestehenden Schlußwendung sein.

Betrachtet man den Melodieverlauf des Chorstücks im Grad. *Qui sedes* im Vergleich, so wird wie gesagt deutlich, daß bis auf den Anfang AR konventionell abläuft, Greg aber in der tonräumlichen Differenzierung der beiden Vershälften eine eigene, besondere Lösung aufweist, die sich auch als etwas wie eine kompositorische Vorwegnahme der Gestalt des Schlußgebildes im Chorstück interpretieren ließe; eine Individualität, die man als Zeichen für eine eigene, eben kompositorisch herausgehobene Entwicklung bzw. Charakteristik von Greg ansehen kann — als eine bewußte interpretatorische Bearbeitung einer AR nächststehenden „Normalfassung“, in der man dann die Gestalt des Refrainschlusses als gemeinsam gegeben voraussetzen müßte oder könnte.

Betrachtet man noch die beiden anderen Gradualia in Greg, die den Versschluß mit  $G_{10}$  gestalten, fällt auf, daß *Misere mihi* in AR eine andere Tonart aufweist, *Iacta cogitatum* in AR für das Chorstück die übliche Formel, also den einzigen für AR möglichen „Reim“ nutzt, wogegen Greg im Grad. *Miserere mihi* frei komponiert, in *Iacta cogitatum* aber die Formel  $g_{11}$  singt! Die Komplexität der Möglichkeiten von Formelnutzung in Greg ist erstaunlich<sup>535</sup>.

Es bleibt damit die Frage, ob man etwa in *Qui sedes* eine individuelle Gestaltung der Schlußformel sehen soll, die „dann“ nicht so sehr als Formel, sondern als besondere Wendung auch in den beiden anderen genannten Gradualia eingesetzt wurde, die wie gesagt im Vers nicht ganz andere tonräumliche Dispositionen aufweisen? Könnte also auch eine individuelle, einzelne Entstehung einer Formel/Wendung in Greg z. B. in Reaktion auf den Melodieverlauf des Verses insgesamt gedacht werden, die „dann“ zu einer kompositorischen Wiederverwendung der Formel auch in anderen Gradualia, als bewußter kompositorischer Akt der schöpferischen Interpretation einer vorgegebenen Melodie, die AR näherstand, geführt haben mag<sup>536</sup>. Man müßte dann, was aber mit der zu beobachtenden kompositorischen Geplantheit von Greg gut zusammenpaßt, auch den Formeleinsatz bzw. die Verwendung von Wendungen aus anderen Melodien nicht in jedem Fall einfach als Formelnutzung, sondern als bewußten, sich einer komponierten Wendung erinnernden kompositorischen Akt ansehen<sup>537</sup>.

In jedem Fall, d. h. für jede Art der Deutung der Planungsvorgänge, die zu solchen

<sup>535</sup>Auf die Erkenntnisse von Pfisterer zu den zwei zwischen dem fünften und dem Modell des Grad. *Justus ut palma* „wandernden“ Formeln und seinen Folgerungen für eine Entstehung von AR direkt aus Greg wird noch unten eingegangen, 2.11.4.7 auf Seite 1165

<sup>536</sup>Man beachte die Ähnlichkeit von *Ioseph* im Vers von *Qui sedes* und *valde* in *Miserere mihi*: Könnte die Verwendung von Formeln ausgelöst worden sein durch Analoga?

<sup>537</sup>Man muß daher doch in jedem einzelnen Fall die Frage stellen, ob die Aussage Apels, *Gregorian Chant*, S. 362, *a Gregorian Melody is not an individual creation but a representative of a type*, immer korrekt sein muß: Gerade die Komplexität der Formelnutzung in einzelnen Melodien macht ein solches Urteil fragwürdig. Die Kombination von Formeln zusammen mit individuellen Teilen, übergeordneten und wirksamen tonräumlichen Verlaufsdispositionen läßt in der betrachteten Tonart jede Komposition als Individuum erscheinen, was für AR nur partiell, nicht aber überhaupt nicht gilt.

Melodien geführt haben, wird die Notwendigkeit offensichtlich, Melodien nicht einfach danach zu beurteilen, ob und welche Formeln in ihnen auftreten. Es kann z. B. durchaus möglich sein, daß eine Formel als individuelle Lösung oder Interpretation bzw. Individualisierung einer Vorgabe entstanden ist, diese individuelle Lösung dann aber auch als ästhetisch gelungene Schlußwendung weitere Verbindung gefunden hat. Solche Möglichkeiten sind wenigstens zu bedenken; daß Formeleinsatz in sonst weniger oder nicht formelhaftem Zusammenhang, oft genug in den Introitus, auch in Gradualia eine individuelle kompositorische Entscheidung gewesen sein kann, ist aber auch zu beachten!

Schon angesichts der Individualität der Gestalt der Wendungen und der nacherleb-  
baren und konkretisierbaren ästhetischen Sinnhaftigkeit ihrer Zusammenfügung in individuellen Melodien ist es also nicht undenkbar, daß ihre Verwendung als Formeln in so „unordentlicher“ bzw. komplexer Weise, wie in den Gregorianischen Gradualia, die nicht einen einzigen Typ darstellen, nicht Ergebnis einer urzeitlichen Zufälligkeit, sondern einer bewußten kompositorischen Arbeit war, daß also Formeln auch als nutzbare Formteile kompositorisch bewußt eingesetzt worden sein können, also nicht immer oder ausschließlich zwangsläufige Muster gewesen sein müssen; daß sie als melodische Gestalten Festigkeit besaßen, ist klar, diese Festigkeit bedeutet aber nicht, daß mit ihnen nicht auch als sozusagen ästhetischen Objekten kompositorisch umgegangen worden sein kann — muß denn das ja wohl menschliche Kunstprodukt *Gregorianischer Choral* jeder Ästhetik so bar gewesen sein, daß musikalisch ästhetische Urteile, natürlich nur versuchsweise, a priori verboten sein müssen?

Auch wenn eine solche Interpretation der Fülle von Lösungen gerade in den Melodien, die auch bekante Wendungen nutzen, meist an syntaktisch fest gegebenen Stellen, der *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* widerspricht, sollte man auf die hier angedeutete Möglichkeit einer Interpretation der Gregorianischen Melodien nicht a priori verzichten: Wer die kompositorisch durchgehende Geplantheit vieler Gregorianischer Melodien nicht anzuerkennen fähig ist, dürfte die Musik nicht adäquat verstehen können. Die ästhetische Natur der Melodien aber ist unbestreitbar — so schwierig eine rationale Erfassung von Kriterien auch sein mag, so ausgeschlossen eine restlose Erklärung ästhetischer Faktoren von Kunst auch sein muß, ganz kann auf entsprechende Deutung nicht verzichtet werden. Eine dementsprechende sozusagen ästhetische Erklärung der angesprochenen Komplexität erscheint also nicht als unsinnig. Damit aber ist auch die Möglichkeit, Greg als Individualisierung einer gerade hierin weniger differenzierten Urfassung, die AR insgesamt näher steht, wenigstens als heuristischer Ansatz ausreichend, sozusagen intrinsisch aus der Gestalt der Melodien selbst, gerechtfertigt.

Der deutliche Unterschied beider Fassungen zu Anfang des Grad. *Qui sedes* könnte auf eine tonale „Unklarheit“ der Urfassung zurückzuführen sein — nur, um eine Erklärungsmöglichkeit überhaupt anzubieten<sup>538</sup>. Dann müßte man zwei verschiedene Lösungswege in beiden Fassungen voraussetzen, was nicht ausgeschlossen ist.

<sup>538</sup>Das Merkmal *tonal* kann natürlich nicht als rational bewußt in der Art der fränkischen Theorie verwendet werden!

Die Unterschiede zwischen beiden Fassungen, s. o., 2.11.4.2 auf Seite 1102, in den zitierten Schlußpartien sind wieder charakteristisch: In der Wendung des Verschlusses ist der Einsatz der Wendung über *Ioseph* vor dem im Melisma erreichten Höhepunkt in Greg effektvoller als in AR; das Maß des Abstands wird sozusagen direkt fühlbar, wogegen AR den üblichen Abstieg kennt. Greg überbietet zudem noch hinsichtlich des erreichten Ambitus; daß man auch diese Gestaltung wieder vom Schluß her als ästhetisch sinnvoll bewerten kann, zeigt der beschleunigte, nur Greg eigene, Abstieg nach der „Vorkadenz“ auf der *finalis*: Der Abstieg von *f* zur *finalis G* geht erst langsam, dann beschleunigt vor sich; danach folgt, durchaus dramatisch, der schnelle Abstieg in zwei *climaci* zur Subquart der *finalis*, der die eigentliche Kadenz folgt — die allein wäre langweilig, das „Überbieten“ des Abstiegs macht das Geschehen dynamisch, geradezu zu einer Reminiscenz der Beweglichkeit des Vorangehenden. Daß AR hier wesentlich einfacher vorgeht, dürfte klar sein. Damit aber darf auch die Frage gestellt werden, warum Greg nicht eine entsprechende Bearbeitung einer AR nahekommenen Urform gewesen sein darf, sondern die Urform gewesen sein muß oder soll.

Natürlich ist nicht klar, ob oder inwieweit die beiden Fassungen der Verschlüsse im Grad. *Qui sedes* überhaupt aufeinander bezogen werden können: Das Auf und Ab der Melodie in einem gegebenen „tonalen“ Rahmen kann zu wenig markant sein, um klare Bezüge herstellen zu können. Wenn z. B. das Wort *Ioseph* in AR den Höhepunkt bildet, durch eine typische initiale Wendung erreicht, dann wird klar, daß die auffällige Vertonung des Wortes in Greg, Quart- und Quintsprung, keine Parallele mit AR besitzt; andererseits läßt sich der folgende Abstieg in Greg mit dem in AR vergleichen, so daß die Möglichkeit nicht auszuschließen ist, Greg habe die Formel erweitert und verändert, dies könnte man auch für die „Erweiterung“ durch den Einschub eines schnellen Abstiegs vor der eigentlichen Kadenz annehmen. Nachweisbar ist dies nicht, es kann nur die Möglichkeit nicht mit der notwendigen Sicherheit ausgeschlossen werden, daß Greg hier eine sehr weitreichende Umgestaltung einer in AR näher überlieferten Formel sein könnte. Auch solche Möglichkeiten müssen beachtet werden, will man unbedingt über eine genetische Relation beider Fassungen Erörterungen anstellen.

Auf *et veni* scheint die Möglichkeit der Annahme einer Verwandtschaft nicht ausgeschlossen — womit sich die Frage stellen läßt, ob dies nicht ein Zeichen dafür sein könnte, daß in den anderen Beispielen der Tonart und Gattung die Formel an beiden Schlüssen eine ältere Überlieferung darstellt, wenigstens in Grundzügen, als die individualisierten Formen in Greg. Dies wird hier nicht als Vermutung wahrscheinlich gemacht, sondern nur als notwendig zu beachtende Möglichkeit angesehen, denn es ist nicht einfach von vornherein auszuschließen, daß die individuelle Fülle in Greg eine sekundäre, die Formelhaftigkeit in AR eine ältere Entwicklungsstufe darstellt. Mit Sicherheit müßte man fragen, wenn man unbedingt AR direkt aus Greg ableiten will, warum dann so signifikante Wendungen wie *Ioseph* in Greg keine Entsprechung in AR finden, wenn doch, als Grundlage der These, die Gestalter von AR direkt aus der Gregorianischen Tradition gekommen sein müssen.

Es ist eben methodisch nicht undenkbar, daß eine Entscheidung über eine Frage, deren Berechtigung selbst nicht sicher erscheint, bzw. die erst sinnvoll in Alternativen formuliert werden muß, nicht (mehr) entscheidbar ist, auch wenn historisch eine eindeutige Situation bestanden hat: Die Fragen, wie man die Relation zwischen AR und Greg bestimmen muß, ob man hier eine (direkte) genetische Relation finden kann, oder ob es sich um zwei von gleichen Ursprüngen her abzuleitende Entwicklungen handelt, welche Fassung die ältere Schicht wiedergibt, ob eine solche Verallgemeinerung sinnvoll ist, d. h. nicht mit jeder Komposition einzeln erörtert werden muß, in welcher Relation diese Relation zur bezeugten Übernahme des Römischen Chorals ins Frankenreich zu sehen ist, wieweit diese Übernahme Wirklichkeit in dem Sinne ist, daß die Melodien vollständig und unverändert übernommen wurden, ob und wieweit eine Überarbeitung stattgefunden hat, ob die Aussagen zur Römischen Herkunft im Einzelfall Ideologie, und in welchem Ausmaße sein könnten, wäre unter genauer Kenntnis der historischen Sachverhalte, z. B. Bekanntschaft mit einem der von Aurelian gemeinten *valentes cantores*, sicher klar zu beantworten; ob die historische Quellenlage aber Antworten überhaupt klar formulieren läßt, dürfte nicht mehr entscheidbar sein<sup>539</sup>.

Dabei kommen noch, unausweislich, stilistische und ästhetische Probleme hinzu, deren rational eindeutige Formulierung nur in sehr engen Grenzen möglich ist, die also einen Kern von tatsächlich unfaßbaren Eigenschaften aufweisen, die an musikalisches Gefühl als Richter appellieren müssen, also kaum klar zu entscheiden sind; daß es hier Annäherungsmöglichkeiten gibt, sollte angedeutet werden. Daß solche methodischen Situationen, die Nichtentscheidbarkeit wissenschaftstheoretisch auftreten können, ja müssen, ohne daß man Kategorien rationalen Denkens zugunsten hermeneutischer Tiefe verlassen muß, kann man z. B. von W. Stegmüller, *Der sogenannte Zirkel des Verstehens* erfahren, wenn er auf die Probleme einer Deutung mittelhochdeutscher Dichtung hinweist<sup>540</sup>, (*Natur u. Geschichte*, X. dt. Kongr. für Philosoph., Kiel 1972, Hamburg 1973, S. 33 ff.).

<sup>539</sup>Auch in Hinblick auf die mittelalterliche Musiktheorie erweist sich Pfisterer als maßgeblicher Kenner, wenn er von *einer der vielen mysteriösen Angaben des Aurelian von Reomé* spricht, ib., S. 165; eine Qualifikation, die in Hinblick auf vielleicht nicht immer ganz leicht verständliche Formulierungen als bedeutsam und charakteristisch — für den Umgang mit mittelalterlichen Quellen durch Pfisterer — anzusehen ist; ob das interessant ist, wäre natürlich zu fragen. Jedenfalls lohnt sich der Versuch eines Verstehens der von seiner Ausdrucksmöglichkeit her gesehen rationalen und klaren Aussagen Aurelians allemal, macht natürlich einige Mühe und verspricht vielleicht nicht sensationelle Neudeutungen, könnte aber vielleicht davor bewahren.

<sup>540</sup>Das von Stegmüller benutzte Beispiel allerdings läßt allerdings die Frage zu, ob man, wie dies die Deutung von Wapnewski tut, essentielle Gattungskriterien einer klar definierten poetischen Gattung des Mittelalters einfach so übersehen bzw. selektiv beachten kann, um Verbindungen herzustellen, die einfach nicht bestehen: Die *Pastourelle* ist eine mit so eindeutigen Merkmalen „versehene“ Gattung, daß so vage Assoziationen, wie sie Wapnewski vorträgt, schon anderer Begründungen bedürft hätten. Dies aber sagt nichts zum von Stegmüller behandelten wissenschaftstheoretischen Problem.

Im Fall der Bestimmung der Relation von AR und Greg ist die Komplexität der damit verbundenen Fragen und Kontextbeziehungen in Relation zu den erhaltenen Quellen so groß, daß als wissenschaftliches Objekt eigentlich nur der Vergleich und die Entwicklung abstrakter Kategorien zur Beurteilung der Unterschiede zunächst (?) an sich, rein phänomenologisch möglich und vor allem sinnvoll erscheint.

Daß formelhafte Parallelen in beiden Fassungen individuell auftreten können, weitgehend unabhängig vom Kontext der Parallelität anderer Formeln (bzw. dem Fehlen solcher Parallelität), kann das Beispiel des Grad. *Clamaverunt* belegen, das in Greg keinen Schluß„reim“ verwendet, in AR aber die übliche Formel nutzt. Hier<sup>541</sup>, im Grad. *Clamaverunt* wird noch das „Vormelisma“ im Refrain zitiert,  $F_1$ , vgl. o., 2.11.4.2 auf Seite 1100:

AR

Greg

(eorum)

AR

Greg

li- be- ra- vit e- os

AR

Greg

sal- va- bit.

Von Interesse ist, daß Greg zu Anfang des Beispiels die Formel  $F_1$  genau wiedergibt, AR hier aber eine immerhin nicht triviale Veränderung vornimmt, den Schluß der Formel kann man als triviale Variante ansehen, die Einsetzung einer zweiten „zyklischen“ oder „rollierenden“ Floskeln ist hier aber neu; ein Hinweis darauf, daß die Formeln, wenigstens

<sup>541</sup>Die eingeklammerte, mit Fragezeichen ausgestattete Note ergibt sich daraus, daß St. Gallen eine *pes* aufweist, das Römische Gradualbuch aber nur eine *virga*; die Tonhöhe des Anfangstons des *pes* ist also nicht bestimmbar.

einige, in primitiver Weise aus derartigen dem „bewegten,, Rezitativ nahestehenden Bewegungen zusammengesetzt gedacht werden — mangelnde Charakteristik der Gestalt und Trivialität der konstituierenden minimalen Wendungen ist Voraussetzung für solche Bildungen. Gerade das Melisma auf *eorum* zeigt den Unterschied zwischen Floskelhaftigkeit und Gregorianischer Gestaltbildung, hier in sukzessiver Erweiterung des Tonraums nach unten: Der „Maßstab“ dieser Erweiterung wird erst verlassen, nachdem im Quartsprung *cG* die Lage der Kadenz erreicht ist. Die Konturen sind identisch, die Ausführung aber wesentlich verschieden.

Greg weist zwischen den beiden Hauptschlüssen eine Art minimalen „Reim“ auf, das Chorstück endet mit dem Schluß von  $g_{11}$ , der Vers mit dem Schluß von  $G_{10}$ ; es treten also nur die gleichen Kadenzformeln auf. AR weist die übliche Formel auf. Hat also AR hier die „Undefiniertheit“ einer Vorgabe wie Greg *vereinheitlicht*, durch einfachen Einsatz der üblichen Formel? Dies wäre eine sicher angenehme Erklärung, die dann aber, wenn man sie als generelle und absolute Erklärung der Relation beider Fassungen aufstellt, wieder das Problem macht, warum Greg auf *liberavit eos* so viel kürzer ist, auf *salvabit* aber ungefähr gleiche Ausdehnung aufweist. Beachtenswert ist auch, daß Greg zu Anfang des Refrainschlusses „falsch betont“: Der Sprung nach oben, *ade*, findet sich auf *liberavit*, in AR ist, vergleichbar effektiv, der Höchstton auf der betonten Silbe, *liberavit*; „dafür“ weist AR ein syntaktisch nicht gerade sinnvolles Melisma auf *liberavit* auf, dem geradezu ein zweites Initium auf *eos* folgt, übrigens mit Wiederholung des Höchsttons. Könnte man diesen Gegensatz auf einen Versuch von Greg zurückführen, den Schluß hinsichtlich der Gesamtkontur sinnvoll zu machen, denn eine Kadenz nebst folgendem Initium nach dem Verb und vor dem Objekt erscheint tatsächlich nicht gerade passend. Andererseits läßt sich die Form von AR nicht einfach auf die Formel zurückführen, also ist die Form von AR an dieser Stelle nicht erklärbar einfach durch Annahme eines „Anklebens“ der üblichen Formel!

Ganz auszuschließen wäre also eine in wenigstens einer Hinsicht verbessernde und sinnvoll straffende<sup>542</sup> Interpretation einer Situation, wie sie AR vermittelt, durch Greg offensichtlich nicht — es reicht, Gründe (er)finden zu können, um die Möglichkeit einer solchen Interpretation als nicht ausschließbar zu qualifizieren. Und die Übereinstimmung mit der Formel von AR in Greg beginnend mit dem *porrectus cac* ist auch nicht so minimal, daß man sie als Zufall definieren müßte: Der Unterschied der jeweiligen Verschlüsse ist nicht so groß, daß man nicht a priori auch die Form von Greg aus der von AR irgendwie ableitbar zu bestimmen versucht sein könnte — dies sei hier nur als eventueller Deutungsansatz angesprochen, nicht etwa behauptet! Auf die nicht ganz unbekannte Möglichkeit, die gleichlautenden Schlußwörter der ersten und zweiten Vershälfte des Kehrverses, *eos*, musikalisch durch „Reim“ zu reagieren, kommen beide Fassungen nicht. Auffällig ist jedoch, daß beide Fassungen, nun eindeutig aufeinander beziehbar, auf bzw. nach *eorum* ein

<sup>542</sup>Um ein vergleichbar vages Wort zu finden wie *Glätten* oder *Vereinheitlichen*. Hier handelte es sich um Ausmerzungen von zu einfachen „rollierenden“ Floskeln, die dem Stil von Greg nicht eigen sind.

sehr umfangreiches Melisma setzen. Könnte dies ein ästhetischer Grund sein, die Melismatik von AR — bzw. eine vergleichbar ausgedehnte Melismatik — in Greg zu verkürzen? Diese Frage ist nicht so abwegig, daß sie nicht gefragt werden muß. Man hat schließlich in Greg eine recht deutliche Entsprechung zum Schluß des Refrain in AR — so daß man schon fragen muß, welche Fassung der ursprünglichen hier am nächsten kommen könnte; daß dies automatisch die kürzere sein müsse, wird man nicht einfach behaupten dürfen. Eine endgültige Antwort erscheint ausgeschlossen.

Daß der Versschluß parallelisierbar ist, liegt auf der Hand; man wird die Gestaltung des Initium in beiden Fassungen als sinnvoll ansehen können. Greg dürfte hinsichtlich der Einmaligkeit der melischen Akzentbeachtung die sozusagen effizientere Gestalt haben, AR steigt sofort auf, so daß der „Akzenteffekt“ nur als Umspielung des Rezitationstons erscheint. Welche Fassung von welcher abzuleiten wäre, dürfte auch hier eine unlösbare Frage sein. Jedenfalls ist nicht zu erkennen, warum hier die wirkungsvollere Fassung Greg die frühere sein soll, und nicht auch eine Interpretation in einem bestimmbar stilistischen Sinn sein kann oder darf: Von der tonräumlichen Dynamik wie von der Zuordnung zu den Silben erscheint Greg als wirkungsvoller, Terzaufstieg, Terzsprung + Ausgleichsbewegung und Sprung zum Höchstton. Das ist markanter als der geläufige Aufstieg in AR.

Beachtenswert ist auch der Schluß: AR schließt das letzte silbische Melisma mit Tonika ab, macht damit die Formel zum echten Jubilus, zur „tonal“ unabhängigen Melodie, Greg dagegen schließt auf „Halbschluß“, vgl. im Kehrsvers *exaudivit eos*, bindet also den Schluß direkt an (mit *pressus*). „Tonal“ ist damit eine Umspielung des Rezitationstons, *c*, „eröffnet“.

Man kann nach diesen Andeutungen sicher leicht weitere Versuche ästhetischer Begründungen für die spezifischen individuellen und individualisierten Melodien in Greg anstellen, die sich wenigstens teilweise in konkreten Merkmalen objektivieren lassen. Klar wird, daß eine Begründung des Modells einer genetischen Relation zwischen den beiden Versionen in der Art Greg als direkte Vorgabe von AR nicht finden läßt. Im Melisma *liberavit ...* fällt wieder die Ökonomie des Höchsttons in Greg auf, AR erreicht zweimal den Gipfel, in Greg ist er in Hinblick auf die vorangegangene Melodie ein einmaliges Gestaltmerkmal des Abschlusses, das dann erst wieder im anschließenden ersten Versteil erreicht und überschritten wird, wie üblich. Daß AR das zweite, durchaus effektvolle Erreichen des Höchsttons sekundär eingefügt haben könnte — in welche „Vorform“? —, ist durchaus nicht auszuschließen; AR ist hier für einmal nicht floskelhaft, der Aufstieg über *c*, dem sich dann sofort nach Erreichen des Höchsttons ein schneller Abstieg anschließt, entspricht gemeinsamen Stilprinzip: Der Höchstton ist häufig genug sozusagen schon der Anfang des Abstiegs. Hier ist AR auffälliger als Greg; nur wäre auch eine Reduktion zu Gunsten eben eines einmaligen Effekts des Aufstiegs, der in Greg noch schneller verlassen wird als in AR — *e ch G*, also in Sprüngen, nicht skalisch — auch nicht a priori als undenkbar zu bewerten: Erkenntnisse über solche Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten jedenfalls wären vielleicht erst nach Aufstellung entsprechender Statistiken zu erreichen.

Die Ähnlichkeit der Kontur im Schlußteil des Versus in beiden Fassungen, die hier beide die angesprochene Ökonomie des Höchsttons kennen, ist nicht gering, gemeinsamer Aufstieg zum Höchstton, Abstieg zur Tonika und nochmaliger Aufstieg, wobei Greg durch die auffällige Betonung der Quint über der Tonika einen wesentlichen Unterschied zu AR gestaltet. Ein einfacher Einsatz einer Formel in AR jedenfalls wäre nicht leichter zu erklären als eine Ableitung bzw. Umformung eben dieser Formel zu einer individuellen Gestalt durch Greg. Es soll hier nur auf die Probleme hingewiesen werden, die eine absolute Bestimmung einer genetischen Relation der Fassungen zu einander bei der Einzelbetrachtung schaffen.

#### 2.11.4.3 Die Schlußformeln des Melodietyps *Justus ut palma*

Daß methodisch die Beachtung sozusagen des musikalischen Gehalts, ganz unabhängig von den vagen Tiefsinnigkeiten, die man vom selbstzelebrierten ICH des H. H. Eggebrecht (un?)seeligen<sup>543</sup> Angedenkens über dieses, notwendig vage Wort erfahren kann, für die Frage nach der Relation beider Fassungen nicht ganz überflüssig ist, beweist die Argumentation Pfisterers für seine These in Bezug auf die bekannte Parallelität von Schluß des Verses und des Kehrverses in den Gradualmelodien des Typs *Justus ut palma*, die Pfisterer, ib., S. 142, aus irgendeinem Grund — der Oktoechos soll bzw. muß nach seiner These ja Römischen Ursprungs sein — als *a-Gradualien* qualifiziert. Es geht um die Formeln  $A_1$  (Refrainschluß) gegenüber  $A_{12}$  in der Kennzeichnung durch W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 360. Man wird beachten müssen, daß Apel die beiden Formeln mit verschiedenen Zeichen etikettiert. In AR sind — von minimalen Varianten abgesehen — die beiden entsprechenden Formeln wie zu erwarten identisch. Die Frage ist also wieder, ob die Identität eine sekundäre *Vereinheitlichung* einer ursprünglich wie Greg jeweils zwar eindeutig parallelen, in Teilen aber ebenso eindeutig verschiedenen Formel darstellt. Gibt Greg mit der — leichten — Verschiedenheit also die Urform eher wieder als AR mit seiner Gleichheit der Formel? AR ist also gestaltemäßig ärmer, was man natürlich sehr einfach unter *Nivellieren* rubrizieren mag, denn Komplizierung, Individualisierung, Verstärkung von gestaltemäßigen Merkmalen darf es als sekundäre Entwicklung nicht geben; eben ein a priori Vorurteil, das die Untersuchung sehr erleichtert.

Pfisterer findet einige Beispiele, in denen, in den überliefernden Hss. entsprechend, auch in Greg sekundär gewisse Angleichungen, allerdings eben keine Identifizierungen

<sup>543</sup>Man darf schon etwas erstaunt zur Kenntnis nehmen, wenn ausgerechnet der Umstand, daß einige der „Werke“ dieses Autors *die Grenzen des Faches* überschritten haben und viel gekauft worden seien, als Beweis des geistigen Gehalts angeführt werden, Musikwissenschaft jedenfalls sollte nicht gänzlich zur Lektüreproduktion für eine quasigebildete *lower middle class* – Jeeves zu zitieren — verkommen; Hinzu kommt, daß das genannte ICH zu wenig allgemeines Interesse erwarten kann, als daß durch die entsprechenden dauernd formulierten Bezüge unwissenschaftliches Gerede zu Wissenschaft werden könnte, es sei denn, man versteht *Musikwissenschaft* primär als Lieferant für angenehm lesbare Unterhaltung über Musik die jeder kennen sollte.

der beiden Formeln stattgefunden haben. Es sei nochmals betont, daß in Greg keine Überlieferungsvariante etwa auf eindeutige Identität beider Formeln hinweist; die von Pfisterer in einigen Beispielen beobachteten Angleichungen erweisen sich als nicht sehr weitgehend, Ausfüllung von Sprüngen o. ä., sie bleiben im Rahmen wenig auffälliger Varianten. Und unbestritten ist auch, daß es sich hier um sekundäre Entwicklungen handelt.

Erwartungsgemäß folgert Pfisterer, daß Greg die ältere Fassung sein muß, in der, gelegentlich, eine Tendenz eben zu geringfügiger Angleichung oder eher zu Variantenbildung im auch sonst üblichen Rahmen zu beobachten ist; also muß die totale Gleichheit der Formeln in AR eine neuere, ja die neueste Entwicklung von Greg darstellen. Nur dürfte eine Entwicklung innerhalb der, dann ja notierten, einen Fassung, nämlich Greg, in gewissen Hss., deren Abstammung und Variantenbildung erst noch statistisch zu bestimmen wären — nämlich hinsichtlich der Variantenbildung überhaupt, in allen Melodien —, nicht einfach übertragbar sein auf die Relation der beiden Versionen Greg und AR, die beide eigene Entwicklungen gehabt haben: Eine als Maßstab nutzbare statistische Erfassung von Varianten wenigstens der herangezogenen Hss. leistet Pfisterer jedenfalls nicht, so notwendig dies zur Beurteilung der von ihm selektiv angeführten Varianten auch ist — ob hier überhaupt *Angleichungen* oder sozusagen normale Varianten vorliegen, kann nicht nachgeprüft werden.

Um diese Folgerung beurteilen zu können, seien die Formeln eines Beispiels angeführt (mit gewissen notatorischen Korrekturen und Ergänzungen zur üblichen Formel: Gesamtmelodien betrachtet Pfisterer grundsätzlich nicht, eine methodische a priori Erleichterung; ob stellungsmäßig exponierte Abschnitte besonders leicht zu verändern waren, wäre auch noch erst einmal zu fragen, wie oben gezeigt, müssen zur Bestimmung auch nur der phänomenologischen Relation beider Fassungen notwendig die Relationen der einzelnen Gesamtmelodien betrachtet werden, was allerdings erhebliche Arbeit macht); angeführt wird das Grad. *Ab occultis* (wieder zuerst das Ende des Refrain, dann das des Versus). Man wird Unterschiede wie schon zu Anfang, Greg setzt die initiale Aufstiegsbewegung auf die erste, betonte, Silbe, AR erst auf die zweite betonte Silbe, nicht einfach als irrelevant bewerten können. Hier liegen gestaltmäßige Unterschiede vor, die auch der Zeit geläufig gewesen sein müssen; was könnte als Grund dafür angeführt werden, eine verschiedene Gewichtung der Akzentsilben? „Auftaktigkeit“ wie in AR gibt es ja auch in Initien in Greg. Gibt es hier entsprechende statistisch nachweisbare Parallelen — denn an sich ist das Initium in beiden Fassungen identisch. Damit muß man eigene Adaptionen voraussetzen, eigenständige Nutzung der Initialformel in beiden Fassungen. Die Identität ist auch im Folgenden auffällig, einen wesentlichen Unterschied kann man, vielleicht, in der Gestaltung des Verlassens des Höchsttons sehen, *efdc c...* zu *efdh c...*, also in Greg ein auch sonst übliches „Umkreisen“ des Zieltons, wofür es Parallelen gibt, deren statistische Relevanz natürlich zu überprüfen wäre. Daß Greg den anschließenden Aufstieg als Initium, AR aber als Sprung komponiert, kann man ohne entsprechende Statistiken auch nicht als irrelevante oder relevante Variante bewerten. Auch bleibt zu fragen, wie denn die floskelhafte Kadenzbildung in AR gegenüber der von Greg zu beurteilen

ist, ausführungsmäßige zusätzliche Ornamentierung, bewußte Veränderung, dann aber in welcher Fassung? wären entsprechende Fragen. Wenn auch in der letztzitierten Zeile Greg den initialen Aufstieg sofort, AR erst nach „Vorinitium“ durch Rezitation auf *F* bringt, fällt diese Übereinstimmung mit der zuerstzitierten Zeile auf. Auffällig ist auch, daß beide Fassungen wieder die gleiche Kontur aufweisen, obwohl nur AR die identische Formel wiederholt; dabei Greg im Gegensatz zur ersten Zeile den Abstieg zum Tiefstton hier aber initial, nicht sozusagen final, setzt: In der zweiten Zeile beginnt der Aufstieg mit dem Tiefstton, in der ersten ist sie Schluß einer Neume — das ist ein wesentlicher Unterschied, dessen Gültigkeit schon durch die Natur der Neume, *salicus Gac* in St. Gallen klargestellt wird (ein Unterschied auch zum erstzitierten Schluß des Chorstücks, der die angesprochene initiale Bewegung, die nur Greg kennt, *ahcd*, auch als bewußt deuten läßt: Der Unterschied zwischen den beiden parallelen Stellen in Greg liegt in dem jeweiligen Schlußton, im Versschluß wird eben von *G* als Anfangston der initiale Aufstieg gestaltet, im Schluß des Chorstücks nach einem Schluß auf eben diesem *G*!). Wenn Greg auf den Höchstton „verzichtet“, den AR nochmals anführt, kann man das auf die tonräumliche Gesamtdisposition beziehen, die diesen Höchstton nur zu Anfang des Versus, da aber sehr herausgehoben kennt (übrigens an einer Stelle, auf die schon Aurelian unmißverständlich verweist, übrigens absolut nicht *mysteriös*, wie dies Pfisterer zu formulieren sinnvoll erscheint — ist es nicht von Interesse, daß dieses Gestaltmerkmal bereits lange vor notierten Zeugnissen bezeugt wird?).

Daß also Greg eine AR näherstende Gestalt bewußt verändert haben könnte, ist also nicht einfach a priori auszuschließen; wie „umgekehrt“ eine schematische „Reim“bildung zwischen Schluß von Vers und Chorstück trivialerweise den Höchstton einführen müßte — daß für Greg die „rollierenden“ Floskeln *dcedcedc* oder *chacha* stilistisch nicht passend gewesen sein könnten, ist keine abwegige heuristische Annahme, der Stil von Greg jedenfalls kennt solche Floskeln doch recht selten:

AR

Greg

par- ce ser- vo tu- o.

AR

Greg

a de- li- cto ma- xi-mo.

Daß die Formeln in beiden Fassungen identisch sind, ist klar, bemerkenswert zahlreich sind die eindeutig gleichen Neumenfolgen — was natürlich Grund wäre, sorgfältig nach eventuellen Gründen der Verschiedenheit zu fragen. Klar wird aber auch, schon beim Blick auf Apels Formelsammlung, *ib.*, S. 360, daß  $A_1$  und  $A_{12}$  im Verhältnis von Grundform und Kürzung stehen,  $A_{12}$  ist klar eine deutliche Verkürzung von  $A_1$ . Dies hat auch Folgen für die Disposition des Tonraums bzw. Ambitus: Der Höchstton von  $A_1$ , die Schlußformel des Refrains, reicht — in beiden Fassungen — bis  $f$ ,  $A_{12}$  nur bis  $e$ . Der wesentliche melodische Unterschied der beiden Formeln in Greg setzt ein nach der Auslassung; und das läßt die Frage nicht ganz unsinnig sein, daß die melodische Veränderung der Formel zum Schluß nicht etwas Ursprüngliches sein muß, sondern Ergebnis der Kürzung, d. h. der Auslassung des tonräumlichen Höhepunkts sein könnte. Damit wird natürlich die Argumentation von Pfisterer obsolet, denn natürlich kann der Wille zur Kürzung sekundär auf ein gegebenes identisches, zum Schluß des Verses aber als zu umfangreich oder auch zu beweglich bewerteten Melismas reagiert haben, woraus dann als für den Stil von Greg typisches Merkmal auch eine Veränderung des melodischen Anschlusses abgeleitet werden kann: Die kompositorische Reaktion des Kontexts auf melodisches Geschehen ist für Greg typisch.

Es gibt vom Stil von Greg her auch weitere Gründe, den Schluß des Versus etwas zu reduzieren: Der Höchstton wird in den Beispielen oft genug in der ersten Hälfte des Versus erreicht, mehrmals und als wirklicher Höhepunkt, ja gelegentlich, wie im zitierten Graduale sogar als „Reim“ zum Kehrversende gestaltet, wogegen der Höhepunkt im Kehrvers meist erst in bzw. mit der Schlußformel erreicht wird: Daß dann der Höhepunkt nicht noch einmal wiederholt wird, nämlich zum Schluß des Versus läßt sich also ästhetisch begründen — daß es auch andere Möglichkeiten der tonräumlichen Gesamtdisposition, ebenfalls ästhetisch konsistent, gibt, spricht nicht dagegen, daß in diesem Fall, in diesem Typ der Komposition das Erreichen des Höchsttons mit der gleichen melodischen Wendung nicht mehr wollte, also die Formel kürzen mußte.

Insofern also läßt sich Pfisterers Argumentation, wenn man auch einmal auf die musikalische Form sieht, genau „umdrehen“: Die Formelidentität ist vorgegeben, Greg kürzt aus dem genannten Grund und verändert dann auch den Rest. Die von Pfisterer herbeigebrachten Beispiele gelegentlicher kleinerer Angleichungen zwischen Versschluß und dem des Kehrverses wären dann als tertiäre Entwicklungen innerhalb von Greg anzusehen — und daß nicht der geringste Grund dafür besteht, AR in diese, peripheren Entwicklungen als Schlußphase einzubringen, ist klar, die Kürzung bzw. Reduktion nämlich ist für alle Fassungen gegeben: In jedem Fall (in regionaler Überlieferung von Greg) wird zum Schluß des Kehrverses der Höchstton erreicht, was auch längere Ausdehnung der Formel erfordert, und in jedem Fall ist der Schluß des Verses gekürzt und reduziert. Klarer könnte ein Hinweis darauf, daß Greg eine Bearbeitung, nämlich im Fall der Formel des Verschlusses eine Kürzung, darstellt, kaum sein — was nicht hindert, daß man sich auch andere Lösungen ausdenken könnte, die vielleicht weniger Wahrscheinlichkeit haben, ohne daß sie damit als unmöglich erklärt werden können. Es geht hier darum, aufzuweisen, daß einfachste Patentlösungen der Komplexität der musikalischen Formen unangemessen

sind.

Von Interesse ist aber, was Greg infolge dieser Kürzung tut: Der schnelle Abstieg  $f - G$  (in sechs Tönen) kann mit Fehlen des Höchsttons nicht mehr durchgeführt werden, stattdessen hat man einen Quintsprung nach unten, bzw. einen initialen Neuanfang mit Quintsprung von oben — eine melodiegestaltlich sinnvolle Charakteristik liegt damit auch bei der Kürzung vor, worauf oben bereits verwiesen wurde, nämlich hinsichtlich des wesentlichen Unterschieds der beiden Abschlüsse nur in Greg. Die ebenfalls gekürzte Gestalt des Auf- und Abstiegs von der Subtonika  $G$  zur Sext  $e$  und zurück zur Tonika  $a$  entspricht in der „ausführlichen“ Gestalt einer langen „Trillerbewegung“ um den Hochtton,  $e/d$ ; es ist daher auch sinnvoll, wenn  $A_1$  diese Quasirezitation „sprunghafter“ verläßt als  $A_{12}$ , wo der Hochtton nur einmal, eindeutig als *brevis*, berührt wird. Auch die andere Gestaltung des Aufstiegs erscheint ästhetisch als sinnvoll: Erster Aufstieg  $G - c$ , zweiter Aufstieg  $c - e$  und sich verlangsamer Abstieg. Dem entspricht in der „langen“ Version, also in  $A_1$ , ein Schluß auf dem Subton der Tonika, ein Aufstieg  $a - d$ , mehrfaches Betonen des Hochttons  $e$  und schließlich ein schnellerer Abstieg. Dies macht auch etwas deutlich: Die Formel  $A_1$  beginnt den letzten Abschnitt des Melismas klar mit der Tonika,  $A_{12}$  dagegen mit dem Subton,  $G$ .

Es ist klar, daß derartige Beschreibungen nicht ausreichend sein können — von der Mühseligkeit ihrer Rezeption ganz abgesehen, denn dazu muß man die Noten ernstnehmen —, die ästhetischen Gründe zu fassen, die den genannten Unterschied der beiden Formeln als Verkürzung und daraus herrührender Veränderung auch der Schlußgruppe ausmachen könnten; man kann jedoch erkennen, daß der Unterschied der Formeln eine direkte Folge einer bewußten Kürzung der „langen“ Formel sein kann, daß eine solche Begründung plausibel ist — daß man damit bewiesen hätte, die Urform müsse hier identische Schlußformeln gehabt haben, ist ausgeschlossen; hier ist eine beweisfähige Begründung aus den oben genannten Gründen von vornherein und wohl für immer ausgeschlossen. Daß aber das Modell Greg → AR nur dann einen Schein von Sinn haben kann, wenn man strikt auf die musikalische Form, eben auf den ästhetischen Sinn zu blicken verzichtet und nur die Größe *Formel* als Grundlage der Argumentation einsetzt. Daß dies aber nicht ausreicht, zeigt auch dieses Beispiel. Es gibt keinen Grund, am traditionellen Modell der Bewertung von Greg als Individualisierung und sorgfältige Überarbeitung einer AR nahestehenden Fassung anzusehen; und daß für diese Überarbeitung Römische *cantores* als verantwortlich anzusehen, Schwierigkeiten machen dürfte, konnte hier an einigen Beispielen angesprochen werden. So einfach läßt sich ein so komplexer Sachverhalt wie die Relation der beiden Fassungen, von denen die eine nun eben eindeutig auf Rom zurückgeht, nicht umschreiben.

Ein Beispiel dafür, daß „tonale“ Erwägungen kompositorisch nicht ganz irrelevant sind, kann z. B. auch der Anfang der Formel zeigen: *parce servo* ist eindeutig ein erster Abschnitt, Akzentbeachtung und Schluß auf der Tonika. Daß Greg hier sensitiver hinsichtlich „tonaler“ Spannungen ist, zeigt der Schluß auf *parce servo* bzw. *a delicto*: AR bringt die Tonika auch hier als Neumenschluß, Greg schließt auf  $h$ , bildet also eine,

wenn auch transitorische, Kadenzspannung. Wenn im Melisma auf *tuō* im Kehrvers Greg statt der Wiederholung eines *climacus edc* singt *edc ec* kann man dies als bewußte „Asymmetrisierung“ ansehen; entsprechend darf man auch den Unterschied des folgenden *pessubbipunctatus efdc caG* in AR, der in Greg *efdh caG* „wird“, als Nutzung von „tonalen“ Spannungen zwischen Funktionstönen ansehen und nicht a priori einfach als triviale Varianten aus *oral tradition* Vagheitsvorstellungen für irrelevant erklären: Wenn es Varianten gibt, müssen auch diese als möglicher Ausdruck von ästhetischen Vorstellungen begründet werden, d. h. auch hier ist stets die Möglichkeit einer bewußten Veränderung auch „im Kleinen“ nicht von vornherein auszuschließen: Die Vorstellung, daß Greg, oder auch AR, in der überlieferten Form nur irgendeine, letztlich nicht maßgebliche Individualisierung einer sonst unfaßbaren Idee sein müsse, ist angesichts der im Bereich einer „Gebrauchsmusik“ wie dem Choral auffällig wenigen wesentlichen Varianten eine anachronistisch ideologische Vorentscheidung, keine aus der Wirklichkeit gewonnene historische Wirklichkeit.

Es ist angesichts der Stilistik von Greg eben nicht auszuschließen, daß solche Unterschiede nicht signifikativ sein können. Dies dürfte auch für die „Kürzung (die Anführungszeichen weisen daraufhin, daß damit kein Präjudiz zu irgendeiner genetischen Relation impliziert ist) der in AR typisch ausgedehnten Trillerfigur, *de* gelten. Weitere Unterschiede solcher Art kann man ebenfalls anführen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die z. T. — d. h. in anderen Gradualia dieses Typs — ausgedehntere „Trillerfigur“ ganz zum Schluß, *ccacchacha*, in AR gegenüber der Urform eine Neuentwicklung darstellt; denkbar ist auch, daß die Ausdehnung der Trillerfigur auf dem Hochton, *cdededed*, eine AR eigene Erweiterung der Urform darstellt; nur ist es eben genauso gut denkbar, daß AR die Urform hier eher festhält, und daß Greg eine Reaktion auf derartige Primitivismen der Melismenbildung darstellt.

Das Problem, daß sich eine so detaillierte ästhetische Interpretation der melodischen Gestalt in Greg (fast) jeder Form der strengen *oral tradition* Vorstellung widerspricht, wurde bereits angesprochen: Postuliert wird mit einer solchen Betrachtung natürlich, daß Musik dieser Art, also Greg, in hohem Grade kompositorisch geplant ist, weitreichend und weit über eine einfache Reihung von Formeln und vagen Melismen hinaus. Natürlich handelte es sich um einen Zirkelschluß, wollte man daraus einen „genetischen“ Beweis ableiten, daß Greg — in anderer Art ansatzweise auch AR — solcher ästhetisch detaillierter Betrachtung sozusagen fähig ist, daß man sich ästhetisch die Gestalt von Greg oft genug sinnvoll zu verstehen für fähig halten kann; andererseits ist aber nicht auszuschließen, daß ein solcher Versuch adäquat für das Verstehen dieser Musik ist, daß Greg also „komponiert“ ist — daß Planung über weite Strecken einer Melodie zu beobachten ist, sinnvolle Melodieführung in Bezug auf das Ganze auch im Detail, beweist in jedem Fall, daß ein restloser und strikter Verzicht auf solche Betrachtungsweise, also auf Bewertung der konkreten musikalischen Form inadäquat ist. Immerhin liegt Greg in eindeutiger Gestalt vor und ist so das Einzige, was als historische Quelle dieser Kunst faßbar ist. Einfach deshalb, weil nicht sein kann, was nicht sein darf — die Vorschrift gibt hier die *oral tradition* Lehre —, auf jeden Versuch einer ästhetischen Bewertung der Choral-

melodien von Greg eben auch „im Kleinen“ zu verzichten, obwohl sie möglich erscheint, als Hinweis auf eine nicht sinnwidrige Art des Erlebens der Gestalt dieser Musik, dürfte methodisch nicht gerade ausreichend sein, wie die obigen Ausführungen erkennen lassen. Die hier zu betrachtende These jedenfalls ist in Hinblick auf die musikalische Gestalt wie auch die Gesamtheit des „Formelwesens“ in vollständig betrachteten Melodien ersichtlich unzulänglich.

#### 2.11.4.4 Zur Beweiskraft einer AR-Melodie in Beneventanischer Überlieferung für das Alter der Gregorianischen Überlieferung in Benevent

Zu beachten ist natürlich auch immer die Möglichkeit gegenseitiger Beeinflussungen durch Übernahmen o. ä. in allen Fassungen lateinischer liturgischer Gesangsrepertoires: Man muß z. B. beachten, daß es einen genuin Beneventanischen Choral gegeben hat, der immerhin in so vielen Exemplaren erhalten ist — in moderner Notation —, daß man darüber wissenschaftliche Arbeiten schreiben kann. Würde man also Benevent einmal, in Nichtbeachtung von Levy und Pfisterer, der Praxis des Gregorianischen Chorals schon im 8. und 9. Jh. „berauben“, bliebe nicht nichts übrig, sondern eine vollständige, ausreichende Menge an liturgischen Gesängen; daß da dann auch einmal eine Melodie aus AR eindringen könnte, ist nicht a priori auszuschließen, ebensowenig wie ein eventuelles Überleben in einer Gregorianischen, neuen Umgebung. Darauf wird hier als Möglichkeit nur verwiesen, um vorschnellen Urteilen etwas vorzubeugen — denn das Postulat eines Nebeneinander von Altbeneventanischer und Gregorianischer Melodie sozusagen seit Olympos Zeiten, macht, wenn auch nicht Pfisterer oder Levy, doch kleineren Denkern eine gewisse Mühe; eine Mühe, die für die Sänger in Benevent doch gewisse höchste Beanspruchung bedeutet haben müßte. Aber, das mag man anders, oder besser für die eigene These, gar nicht sehen.

Daß es nicht ganz so leicht ist, aus Varianten auf Prioritäten irgendeiner Fassung zu schließen, erst recht nicht, wenn Gregorianische Gegenstücke ganz fehlen, zeigt Pfisterer mit seinem Hinweis auf eine *altrömische Melodie in Benevent*, ib. S. 175, wo eine eindeutig mit ihrer altrömischen Entsprechung parallele Melodie (natürlich gleichen Textes) auch in Beneventanischen Hss. überliefert ist, die Antiphon *Redime Domine*; die Beispiele zitiert Pfisterer dankenswerter Weise ausführlich. Zunächst ist zu beobachten, daß die Melodien in drei Hss. transponiert (hinsichtlich der Lage der eigentlichen *finalis*), einmal auf „korrekter“ Lage erscheint. Warum dies der Fall ist (und das muß man, wenn auch im Gegensatz zu Pfisterer, vielleicht doch fragen), ergibt sich, wenn man versucht den in den transponierten Fassungen auftretenden Ton *F* eine Quint tiefer zu setzen: Es muß der Ton *B* resultieren; ein „Ergebnis“, das die Notwendigkeit einer Transposition in die *affinalis* erzwingt, im Moment einer diastematischen Niederschrift — die lagenmäßig „korrekte“ Notation läßt den nur einmal auftretenden Tiefstton denn auch einfach aus. Aus diesem Sachverhalt, der kaum für die Bestimmung der Relation von Greg und AR nutzbar zu machen ist, ergeben sich zwei Erkenntnisse: 1., daß die Überlieferung zumindest hinsichtlich von Extremtönen tongenau ist, ein einziger Ton in der ganzen

Melodie zwingt zur transponierten Notation (zu diesem Problem, s. auch u., 2.11.4.5 auf Seite 1132) — die lagenmäßig „korrekte“ Überlieferung muß den Ton weglassen. Aurelians entsprechende Terminologie belegt diese Bewußtheit auch einzelner Töne, besonders in extremer Lage, trotz Fehlen eines rational definierten Einzeltonbegriffes vergleichbar, z. B. in der Verwendung des Wortes *ypodorius sonus* (vgl. o. Anm. 15 auf Seite 17); 2., daß die Notatoren das rational definierte Tonsystem voll beherrscht haben, daß ihnen also die Probleme der diatonischen Skala und der Projektion von Melodien auf diese Skala geläufig war — für die Zeit der Niederschrift in diastematischen Neumen ist dies auch vorauszusetzen; ein Hinweis auf früheres Denken von Melodien ist hieraus nicht zu entnehmen: Alle Notatoren haben gewußt, daß es den Ton *B* nicht gibt, also ist er auzumerzen oder die Melodie als Ganzes zu transponieren. Die Notatoren haben, trivialerweise, die Rationalität des mittelalterlichen Tonsystems beherrscht — wie hätten sie anders auch rational notieren können!

Daß eine Melodie von AR in Benevent erscheint, beweist weiterhin, daß AR in Rom nicht erst zur Zeit der Niederschrift der Melodien gesungen worden sein dürfte, sondern eine gewisse Zeit in Rom geläufig war, so daß man, bei liturgischem Bedarf und Fehlen im übernommenen Gregorianischen Repertoire auf Römische Tradition zurückgreifen konnte — daß man nicht neu, nämlich Gregorianisch komponiert hat, ist ein Hinweis auf gewisse Autoritätstraditionen; und ebenfalls darauf, daß AR in Rom einen solchen Wert besaß.

Pfisterer aber bemerkt noch etwas, was natürlich die Deutung erzwingt, die Beneventanische Überlieferung müsse die ältere, gegenüber AR darstellen, ib., S. 175: *Die Schlusskadenz hat in Rom die Standardformel DFEFG-FED ..., die mit der fränkischen DEFEF-ED korrespondiert; die beneventanische Schlusskadenz entfernt sich davon ... An anderen Stellen führt der indirekte Vergleich von Standardformeln mit ihren fränkischen Entsprechungen zu dem Ergebnis, dass die beneventanische Fassung der fränkischen näher steht ...; wenn dies zutreffen sollte — auffälliger Weise nicht am Schluß — würde man vermuten können, daß Benevent<sup>544</sup> sich bei naheliegenden Stellen, wie Hauptkadenzen an den Gregorianischen Stil annähert bzw. dessen Formeln einsetzt. Ein Hinweis auf das Alter der Fassungen ist also nicht zu entnehmen; dennoch folgert Pfisterer natürlich, daß die Beneventanischen, recht geringfügigen Varianten ein Zeichen für höheres Alter der Überlieferung als AR seien, obwohl die Notation eindeutig darauf verweist, daß die entsprechende Überlieferung spät sein muß — was da alles geschehen sein kann, wann eine Rezeption der Antiphon in Benevent stattgefunden haben könnte, wird man als einfacher Beobachter nicht bestimmen können. Die Logik der Folgerung besteht also darin, daß Benevent eine Melodie aus AR überliefert, spät genug, die, angeblich, Gregorianischer sei als die in AR überlieferte Melodie, also „muß“ diese Melodie in AR sekundär verändert worden sein, sozusagen Entgregorianisiert — welchen Grund es für diese Veränderung in AR gegeben haben könnte, woher der Impetus für eine (wesentlich?) und vor allem stilistisch rein (?) Altrömische — diesen Stil müßte man vorher erst einmal exakt genug bestimmt haben — Umformung gekommen sein soll, woher vor allem der entsprechende*

---

<sup>544</sup>Derartige Kürzel seien erlaubt.

Stil herrührt, bleibt unerörtert.

Vergleicht man nun die angegebenen Stellen, in denen Benevent sich von AR unterscheidend — angeblich — Greg annähere, ist man ein wenig erstaunt, was so alles Ähnlichkeit ausmachen kann oder soll: Charakteristisch für die Schlußwendung der Gregorianischen Antiphonen des ersten Tons ist, wie Pfisterers Beispiele, *ib.*, S. 301, gut erkennen lassen, der „Verzicht“ der letzten Schlußwendung auf Wiederholung des vorangehenden Hochtens, *G* oder *a* bzw. *d* oder *e*: Greg operiert in der üblichen Weise höchst ökonomisch mit Extremtönen; AR und im betrachteten Fall auch Benevent (als Repräsentant von AR) kennen diese Ökonomie auch hier nicht, der Hochtton wird ebenfalls kurz vor Kadenzschluß wiederholt. Von einem *Ergebnis*, *dass die beneventanische Fassung der fränkischen näher stünde*, könnte also nur unter Absehung von der musikalischen Gestalt der angesprochenen Melodien gesprochen werden: Die Beneventanische Fassung kennt das hervortretende Merkmal der fränkischen Schlußformel nicht, sondern ist hier rein AR (es wurden nur die Daten, auf die Pfisterer sich bezieht, angeführt! AR/Benev bezieht sich auf die Antiphon *Redime*; Greg auf die Ant. *Inundaverunt*):

Benev	
AR	
	qui- a    pul-    vis    su-
Greg	
	ca-    pi-    ta    no-    stra

Beachtet man das Stilprinzip des ökonomischen Umgangs mit Extremtönen, wird deutlich, daß die Kadenz in Greg, deren Verwandtschaft mit der von AR nicht zu bestreiten ist (was wohl auch niemand tut), so wird man auch hier wieder annehmen dürfen oder können, daß Greg an bestimmten Stellen (z. B. Kadenz) eine stilistisch bedingte Reduktion, an anderen Stellen eine Veränderung der Formel von AR darstellen dürfte bzw. könnte. Inwiefern hier ausgerechnet Benevent, das wesentliche Merkmale von Greg nicht „übernimmt“, irgendeinen näheren Bezug zu Greg haben soll, wird schon dadurch zur unerklärlichen Behauptung. Auch somit kann man nicht den „Beweis“ antreten, daß in Benevent die Fassung Greg schon seit Olym's Zeiten verfügbar und liturgisch genutzt worden sei, daß also Benevent hier eine ältere Version von AR wiedergäbe, was dann auch noch ein Beweis dafür sei, daß AR in älteren Varianten der Fassung Greg näher als die Überlieferung von Benevent gestanden haben könne. Das ist ausgeschlossen, denn für Greg ist der „Verzicht“ auf den von AR wie Benevent noch zum Schluß erreichten Hochtton *d* stilistisch notwendig, wenn man den Gesamtverlauf betrachtet, hier reicht die Beachtung des Höchsttons *e* auf *caita*, um zu verdeutlichen, daß Greg wie üblich in

auch tonräumlich, dynamisch aufeinander bezogenen Abschnitten, hier Bögen denkt: Der letzte, reduzierte Bogen ist auch der Schluß; ab *capita* wird *c* als obere Grenze nicht mehr überschritten; genau diese Merkmale kennt Benevent nicht. Also wird man folgern können: Greg stammt von AR ab; hat AR in eine, was die gestaltmäßige Korrespondenz und jeweilige gestaltmäßige Charakteristik einzelner Abschnitte im Gesamtverlauf anbelangt, ästhetisch wirksamere Fassung umgestaltet; zudem entspricht Greg damit ganz den üblichen Stilmerkmalen von Greg. Hier wird nicht behauptet, daß Greg von AR abstammen „soll“, notwendig ist aber der Hinweis, daß auch nur ein oberflächlicher Blick auf die melodischen Gestalten klar macht, daß eine entsprechende These höhere Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann als die These einer Abstammung AR aus Greg.

#### 2.11.4.5 Zum Problem einer Melodie mit sehr tiefen Tönen

In Zusammenhang mit der Erörterung von AR Melodien in Benevent kommt Pfisterer auch auf das Phänomen der Ant. *Deprecamur*, zu sprechen, die auch melodisch in engstem Zusammenhang mit der Ant. *Peccavimus* steht, und die die Eigenschaft hat, nicht gerade sehr oft überliefert zu werden, wenigstens im Gregorianischen Repertoire. Hier findet man eine Melodie, die (seltsamerweise von Levy als Beweis irgendeiner der zahlreichen Abstammungshypothesen angeführten Einzelbeispiele<sup>545</sup> herangezogen) nur zu Anfang eine Besonderheit aufweist, diese dann aber in einer erstaunlichen Weise: Die Melodie beginnt mit einem Ton von einer Sext unter der *finalis a*; sonst, d. h. ab dem dritten Ton, einschließlich, steht sie klar in einem nicht gerade umfangreichen 1. Ton, denn sie geht nicht unter *F* herunter; weil dieser bemerkenswert tiefe Anfang mit einer Gestalt beginnt, die einer der üblichen Formen der 1. Tonart, *CDaba*, wobei das *b* nicht vergessen werden sollte, gleichkommt, sieht Pfisterer, ib., S. 176 f., diese Melodie als Beispiel eines Typs nicht von verschiedener Tonartzugehörigkeit hinsichtlich Anfang, Mitte und Ende, wie sie Regino anführt<sup>546</sup>, sondern als eine Art von sonst unerhörter Mischform zwischen transponierter und untransponierter Tonart bzw. Notation. Daß ein Anfang mit einem

<sup>545</sup>Solche Einzelstfälle scheinen sich besonders gut anzubieten allgemeinste These beweisen zu sollen.

<sup>546</sup>Daß dieses Dilemma der tonalen Bestimmung von Melodien, die zu Anfang nicht wie am Ende tonal bestimmbar sind — der Systematik wegen erwähnt Regino erwartungsgemäß auch solche Melodien, die zu Anfang, Mitte und Ende tonal verschieden erschienen —, ist nicht nur von Regino bekannt; man muß daher dankbar sein, daß auch Pfisterer, ib., S. 147, bemerkt: *Auch auf fränkischer Seite finden sich Stücke, die in einer anderen Tonart schließen, als sie angefangen haben*: Man wäre angesichts dieser Formulierung allerdings sehr dankbar, wenn man, aus Benevent oder „AR“, Hinweise vorgelegt bekommen würde, die das *auch*, mit dem Pfisterers Formulierung beginnt, näher beleuchten würden. Bekanntlich kennt ausschließlich die „nördliche“ Theorie (für die relevante Zeit, Guido ist hier nicht mehr maßgeblich, Guido kennt aber die *Musica Enchiriadis*, die, wenn nicht neueste Erkenntnisse noch geheimgehalten werden, sicher nicht aus Rom stammt) Ausführungen zur Tonalität und zu tonalen Klassifizierungsproblemen mit bestimmten Melodien.

Immerhin darf man dankbar sein, daß wohl auch für den Urheber der zitierten Thesen und Vorstellungen, gilt, daß hier eine Erkenntnis Reginos vorliegt — warum dann nicht auch von Aurelian an entsprechenden Stellen? —, die nach Pfisterer unser Vertrauen verdient, auch wenn er darauf nicht näher eingeht — allerdings würde man erwarten, daß die von Regino (und anderen) angemerkten „problematischen“ Tonartzuweisungen dann systematisch mit denen in AR verglichen werden; theoretische Quellen einschließlich der Tonare scheint Pfisterer jedoch für weniger bedeutsam zu halten, obwohl sie vielleicht seiner Hypothese Nahrung geben könnten — wenn man tonartige Diskrepanzen in der wenig adäquaten Weise von Pfisterer erklären will: Natürlich ist nicht undenkbar, daß im Verlauf der Überlieferungsgeschichte von AR auch tonartige Veränderungen sekundärer Art geschehen sind; daß Greg damit aber automatisch die ältere Version wiedergeben müsse, ist eine Hypothese, die im Einzelnen etwas genauer zu prüfen wäre, denn es steht nicht fest, daß AR überhaupt vor seiner rationalen Niederschrift die strikte und dominante Klassifizierung in acht Tonartenklassen überhaupt gekannt hat — die Theorie jedenfalls, die Pfisterer in ihrem ersten Vertreter so kundig für *mysteriös* erklärt, offenbar weil fränkische *magistri cantilenae* dumm gewesen sein müssen, ist ausschließlich fränkischer, „nördlicher“ Herkunft, und Voraussetzung überhaupt der geschehenen Rationalisierung; daß die in Rom ihren Vorläufer gehabt habe, weist Pfisterer jedenfalls nicht nach, schon aus offenkundigem Desinteresse an den Quellen der Zeit.

Wenn es hier Unterschiede zwischen AR und Greg gibt, also bei, von der Urfassung her vielleicht weniger klar tonartlich bestimmbare Melodien existiert haben, kann man dies kaum als Beweis für die genetische Abhängigkeit einer von der anderen Fassung bewerten, abgesehen davon, daß es nicht gerade einfach ist, das auch nur ansatzweise zu umschreiben oder rational zu rekonstruieren, was noch Autoren wie Aurelian eigentlich als Merkmale einer tonartigen Zugehörigkeit verstanden haben, worauf Verf. an anderer Stelle eingehend hinweist: Das Problem liegt darin, daß weder die Koppelung mit der antiphonischen Psalmodie (nebst den jeweiligen Differenzen) noch die jeweils auftretenden typischen Formeln allein ausreichend gewesen zu sein scheinen, die Tonartklassifikation der einzelnen Melodie zu bestimmen. Die sozusagen endgültigen — modulo Chromatik im Sinne von Jacobsthal — tonalen Zuordnungen sind aber die einzigen, die uns rational definiert verfügbar sind, d. h. bei denen der Grund der Klassifikation eindeutig ist; nur sollte man beachten, daß dies, die Theorie der *finales*, eine späte Rationalisierung darstellt, deren Struktur nicht einfach auf die ältere Zeit übertragen werden darf; man muß sich stets der eigentlich metasprachlichen Methodik bewußt bleiben.

Hinzu kommt noch, daß AR erst im 11. Jh. niedergeschrieben sein könnte; daß man den adäquaten Gebrauch des Schlüssel- und Liniensystems in dieser Zeit intuitiv und nicht in Bezug auf Theorie gelernt und geleistet haben könnte, wäre ebenfalls erst noch zu beweisen. Die Niederschrift aber zwingt zur Entscheidung hinsichtlich Lage und damit Tonalität; hier kann Greg sehr wohl eine Hilfestellung gegeben haben, die Melodieähnlichkeiten müßten jedem Sänger aufgefallen sein, ist der Unterschied doch den Quellen zufolge schon im 9. Jh. bewußt geworden — deutlich wird dies an dem die Möglichkeit eindeutiger Notation offenbar noch einige Zeit begleitende Ausführung der Melodien mit Chromatik (im Sinne von Jacobsthal): Erst der Zwang zur totalen Rationalisierung läßt solche „Katastrophen“ im Sinne der Theorie bewußt und zum

so tiefen Ton, ganz unabhängig von irgendwelcher, eventuell nicht genau intendierter, Formel transponiert werden muß, belegen charakteristisch Beispiele des 6. Tons, die mit der Quint unter der *finalis* beginnen — da allerdings nicht wie bei der Ant. *Deprecamur* wegen Mangel an Umfang des „offiziellen“ Tonsystems, nämlich des Fehlens des Tones *B* wegen; das zu wissen, setzt aber theoretische Schulung voraus; und Tonare wie rationale Notation wird in Rom weder aus dem 9. noch aus dem 10. Jh. gefunden.

Bevor man die Notierungsvarianten solcher Melodien bewertet, sollte man sich immer bewußt sein, daß die Melodiegestalten mit sehr großer Wahrscheinlichkeit, selbst unter — der hier nicht akzeptierten Voraussetzung Levys — vor der Rationalisierung der Tonarten existiert haben. Auch wenn Pfisterer diese Rationalisierungsleistung für nicht wesentlich zu halten scheint, wenn er die gesamte Ordnung bereits nach Rom verlegen muß, denn Greg „muß“ aus Rom stammen, bleibt das Faktum bestehen, daß genauso wenig wie für Levys notiertes Graduale um 800 für musiktheoretisches, gar rationales Denken in Rom um 780 oder später auch nur die Andeutung eines Zeugnisses zu finden zu sein scheint — es wird also nicht möglich sein, Pfisterers Gedankengänge so weiterzuführen, daß man in Aurelians — und auch noch, im Ostteil des Reiches, Reginos — musiktheoretischer „Irrationalität“, besser „Vorrationalität“<sup>547</sup> einfach ein Zeugnis der allgemeinen Rückständigkeit und musikalischen Unfähigkeit der fränkischen *magistri cantus* sehen muß, die also die großen Errungenschaften auf diesem Gebiet in Rom nur noch nicht verstanden haben<sup>548</sup>:

Es gibt wie gesagt nicht ein einziges Zeugnisfragment, das gegen die betreffende Ori-

---

Problem werden.

Wenn also die Notatoren von AR zwar die Liniennotation aus dem Usus von Greg übernahmen — selbst Pfisterer scheint nicht zu postulieren, daß a- wie diastematische Neumenschrift genuin Römischen Ursprungs sind —, aber weder die in Greg zu dieser Zeit selbstverständliche, nicht diskutierbare Ordnung der Paarigkeit der Tonarten ebenso klar übernahmen, noch sich bei einigen Fällen an der Tonartzuweisung von Greg orientiert haben, muß man dies als doch recht klares Zeichen einer erheblichen Eigenständigkeit des zu notierenden Repertoires ansehen; die Vorstellung, daß AR aus Greg entwickelt oder entstanden sein soll, müßte natürlich auch solche Gesichtspunkte beachten. Die einfache Konstatierung von solchen tonartlichen Differenzen nebst Erklärungsversuchen ist sicher sehr verdienstvoll, müßte aber vielleicht doch auf eine etwas umfassendere Basis gestellt werden; wie unten noch zu zeigen, müssen Formeln nicht zwingend tonale Klassifikation bestimmen, abgesehen natürlich von Schlußformeln bzw. überhaupt syntaktisch wesentlichen Formeln.

<sup>547</sup>Um „Mißverständnisse“ nach der Art des Umgangs Pfisterers mit vorliegender Literatur vorzubeugen, sei betont, daß das Wort in Anführungszeichen gesetzt wird, nicht weil Verf. Aurelian für „irrational“, für ein noch nicht der Gattung *animal rationale* angehöriges Urwesen hält, sondern ganz einfach, weil Aurelian, wie Regino, noch nicht über eine rationale Musiktheorie verfügt, bzw. die ihm verfügbare noch nicht ausreichend verstanden hat.

<sup>548</sup>Auch hier sei eine Warnung vor Mißdeutungen angebracht: Es geht nicht um Boethius, sondern spätere Zeiten!

ginalität Aurelians, auch der Erfinder der Achttonartenordnung für die westliche Musik, und zwar außerhalb von Rom, innerhalb der Gruppe der fränkischen *cantores* spräche. Man darf also weiterhin darauf aufmerksam machen, daß der Ambitus einer Melodie nicht von vornherein auf einer rational definierten Skala projiziert gedacht worden sein dürfte, sondern intuitiv, in einer, heute vor allem für Musikwissenschaftler sicher nicht mehr vollständig rekonstruierbaren Weise. Insofern also erscheint es sinnvoller, nicht sofort die Sprache der Transpositionen als Möglichkeit zu verwenden, sondern eben von dem Umfang in Bezug zur *finalis* zu sprechen — auch dies unter der Prämisse, sich klar darüber zu sein, daß der rational definierte Begriff *finalis* ebenfalls erkennbar nicht aus Rom zu stammen scheint, sondern eine Entwicklung im Frankreich ist, die noch Aurelian und die erste Schicht der *Alia Musica*, aber auch Regino nicht verfügbar war. Man kann aber voraussetzen, daß den Sängern oder ihren Lehrern klar gewesen sein muß, welchen Umfang die Gestalt einer Melodie hatte und wie dieser Ambitus in Bezug zum Schlußton war.

Als Beispiel für solche bis zur Quinte nach unten reichende Melodien des 6. Tons, des *tritus plagalis*, der gelegentlich die Quinte unter der *finalis F* benutzt, kann man den Int. *Exsultate Deo* anführen. Er ist deshalb von einigem Interesse, weil er den Tiefstton immer in der gleichen Neume, als *porrectus aFG* einführt, und damit regelrecht einen musikalischen „Reim“ zwischen Anfang und Schluß herstellt. Immerhin tritt der Tiefstton, die Quinte unter der *finalis* damit dreimal in der ganzen Melodie auf, im genannten Int. auf *sumite psalmum iucundum* — was wohl SemantikerInnen daraus machen würden, daß *Exsultavit, iucundum* und *Deo* gleichartig vertont werden! — AR kennt diese Besonderheit nicht. was nicht gerade für eine genetische Relation AR aus Greg sprechen muß. AR kann deshalb untransponiert notieren; der tiefste Ton in AR ist *D*, also nur eine Terz unter der *finalis*; übrigens ist auch der Höchstton in Greg, die Quint über der *finalis* höher als in AR, wo nur die Quart begegnet (*praeceptum*, also Akzentnutzung, woraus man sicher tiefste theologische Deutungen ableiten könnte). Man wird die Melodien nicht vergleichen können, AR verwendet Formeln, Greg ist, angesichts der Ausdehnung des Textes und damit der langen Rezitation erheblich abwechslungsreicher, allein eben schon der tonräumlichen Disposition wegen.

Angesichts solcher Beispiele wird man kaum die Ant. *Adorna thalamum* als Beispiel für die von Pfisterer gefundene bzw. erfundene „Bitranspositionalität“ oder unbestimmtes Schwanken zwischen authentischer und plagaler Melodiezugehörigkeit anführen können, wenn diese ebenfalls die Quint unter der *finalis* erreicht, und zwar zu Anfang, aber nicht nur einmal, sondern in wörtlicher Wiederholung zweimal (ein Tonar für AR jedenfalls legt Pfisterer nicht vor, womit sich natürlich die Frage nach der Korrektheit seiner tonalen Klassifikation stellt): Der Halbvers *Adorna thalamum tuum Sion* wird identisch mit dem folgenden Vers *et suscipe Regem Christum* vertont — obwohl die Wörter nicht gleich sind. Hier liegt ein entsprechender Formwille vor. Indem die Melodie noch zweimal als nächsttiefen Ton *G* erreicht, wird ihre Zuordnung zur plagalen Tonart zwangsläufig, wogegen die, wie Johner bemerkt, zu Anfang parallele Melodieführung des Int. *Loquebar* an keiner

Stelle unter die Tonika fällt, mit anderen Wörtern, ganz über der Tonika bleibt<sup>549</sup>; die Melodie des Int. *Loquebar* reicht bis zur, zwangsläufig großen, Sept über der *finalis*, die Ant. *Adorna thalamum* dagegen reicht dreimal — davon wieder zweimal in Parallelmelodie — bis zur Quint über der Tonika. Die Ambitus sind so klar verteilt, andererseits ein Hinabreichen bis zur Quint unter der *finalis* für die plagale Tonart nicht so selten, daß eine Ambiguität zwischen Plagal und Authentisch in beiden Beispielen nicht bestehen kann.

Ein Anfang mit „Dreiklang“<sup>550</sup>, wie zu Anfang des Int. *Loquebar*, ist für die Zuordnung zur fünften authentischen Tonart nicht so zwingend — dies ist so in AR —, daß die Gestalt des identischen Anfangs der Ant. *Adorna* unbedingt einen Zweifel beim Komponisten oder sonst wem über die Plagalität der Melodie im Ganzen geweckt haben müßte. Die rationale Tonartbestimmung wird geradezu ideal erfüllt von *finalis* und Umfang (-Dreiklang-)anfänge sind nicht völlig unerhört). Auch hier darf wieder an den von Pfisterer so unpassend eingeschätzten ersten (bezeugten) lateinischen Musiktheoretiker des Mittelalters, Aurelian, erinnert werden, der die Namen der beiden Extremτόνοι anführt, um jeweilige Höchst- bzw. Tiefsttöne anzugeben, gar nicht *mysteriös*, sondern völlig klar, und der auch diese Begriffe verwendet, um relative Lagen von Extremtönen zu bezeichnen (daß ihm noch nicht das Wissen verfügbar war, das Guido besaß, wird man ihm wohl nicht vorwerfen können).

Man kann natürlich fragen, ob der Komponist der Ant. *Adorna thalamum* bei der Entscheidung für die Vertonung des Anfangs sich schon einer unbedingten Trennung der beiden Klassen von Tonarten bewußt gewesen sein muß — der zitierte Int. *Loquebar* und die Antiphon sind in den jeweils gleichen vier *Sextuplex*-quellen enthalten, die Frage von Henne und Ei ist auch hier also nicht zu beantworten — wenn denn überhaupt eine Abhängigkeit bestehen sollte: Die Gleichheit nur zu Anfang und nur in trivialen Merkmalen, nicht aber in der für den Introitus charakteristischen Neume auf *testimoniis*, ist nicht so signifikant, daß eine Übernahme bestanden haben muß: Die Gleichheit der ersten Binnenzäsur ist auch auf die Formelhaftigkeit zurückzuführen, man findet sie, in anderer Tonart, auch im Int. *Laudate pueri Dominum*, sogar als „Reim“ dreimal (einmal textbedingt) — allerdings auch nicht ganz unauffällig nur in Greg! In der Ant. *Adorna* schließen vier Teilsätze und der Gesamtschluß mit dieser geläufigen Kadenzfloskel — für „normalen“ Gregorianischen Stil ist das auffällig viel an „Reim“, zumal wenn dieser „Reim“ zu Anfang dreimal hintereinander folgt, auf *Sion*, *Christum* und *Mariam*, was natürlich SemantikerInnen zu sehr tiefen „theologischen“ Folgerungen führen könnte, wenn nicht auch noch die Wörter *luciferum* und *mundi* in dieser Weise vertont wären; aber die Einfallskraft ist ja unermesslich gegenüber der Wirklichkeit. Im Int. *Loquebar* dagegen

<sup>549</sup>Mit der Benutzung dieser Bezeichnung postuliert Verf. nicht etwa die Gültigkeit der tonalen Harmonik schon für den Choral!

<sup>550</sup>Verf. setzt auch damit den Choral nicht unter die Systematik der tonalen Harmonik, sondern verwendet solche Formulierungen rein formal, zum schnellen Aufrufen — leider scheinen solche Hinweise unabdingbar, um vor „Mißverständnissen“ zu warnen.

tritt diese Schlußwendung nur einmal auf. Die andere mehrfach wiederholte Schlußwendung in der Ant. *Adorna*, z. B. auf *glo<sup>l</sup>iae* findet man u. a. im Int. *Timete Dominum* auf *et esurierunt*, und zwar auf der Tonlage *G*, in der Ant. findet sie sich transponiert auf *d*; man findet sie, wenn man sucht, auch öfter, z. B. in der Comm. *Gaudete iusti* auf *rectos decet*, nun mit Schlußton *F*; in der Lage auf *G* singt sie auch der Int. *Prope esto Domine* (auf *cognovi*; auch hier nur einmal; AR kennt diese Gleichheit der Floskel an den betreffenden Stellen nicht — eine sekundäre *Vereinheitlichung* nur in Greg?!): Jedenfalls spricht der, im Vergleich zu den genannten anderen Beispielen, ebenfalls etwas zu häufige Einsatz dieser Floskel in der Ant. *Adorna* nicht dagegen, daß sie von Anfang an auf den Anfang der Ant. bezogen ihre Lage hatte, also bei rationaler Darstellung notwendig transponiert notiert werden mußte; von der Notwendigkeit der Annahme einer Plagalauthentizitätsspaltung dieser Antiphon läßt der Verlauf der Melodie nichts erkennen.

Die Wiederholung der Anfangzeile in der Ant. *Adorna* weist natürlich darauf hin, daß der Komponist die Melodie gewollt hat, die „dann“ der Komponist des Int. übernommen haben könnte; daß auch der umgekehrte Weg denkbar ist, ist aber ebenso klar. Gerade die Wiederholung in Bezug auf die folgende Melodieführung (mit noch weiteren musikalischen „Reimen“, die textlich nicht erklärbar sind, zeigt nur, daß der Komponist keine Bedenken gehabt haben kann, eine eindeutig plagale Melodie mit einem Dreiklang zu beginnen, der aber eben nicht auf der Tonika, sondern auf der Unterquint, der tiefen *affinalis* beginnt (vgl. etwa die Floskel auf *gloria*, auf *ulnas suas* und auf *populis*; die Melodie, wiederholt auch die Wendung mit dem Extremton auf *novi luminis* im nächsten Satz auf *adducens manibus*; solche Fülle an „Symmetrie“ ist schon auffällig. Typisch für das Gesamtrepertoire ist die Melodie also nicht; sie als Zeugnis für das ganze Repertoire betreffende Vorgänge heranzuziehen, verbietet sich daher methodisch; vielleicht liegt ja eine der beliebten Gallikanischen Fälle vor.

Der parallel beginnende Introitus *Loquebar* jedenfalls erweist sich als ganz „normal“ insofern er durchgehend „prosaisch“ verläuft, nicht einmal einen der möglichen „Reime“ weist er auf, denn ein identischer *porrectus cac* auf *tuis* und *nimis* ist vom Kontext her nicht als „Reim“ zu qualifizieren..

Daß man die Komposition der Antiphon in die Zeit einer diastematischen Notation setzen soll, wird man nicht unbedingt annehmen wollen, auch Levys Theorie scheint dies nicht vorauszusetzen; dann aber muß man die Sachlage so sehen, daß der Komponist der Ant. *Adorna* die Anfangswendung in Hinblick auf die *finalis* „transponiert“ gedacht hat, eben nicht auf der *finalis*, wie im Int. *Loquebar*, sondern auf der Unterquinte — das Zusammenfallen, d. h. das Erscheinen in untransponierter wie in transponierter Form dann auf gleicher Tonhöhe — *F* wird einmal die notierte *finalis*, in der Antiphon aber wird *c* zur *finalis* — ist somit klar ein Ergebnis der Durchführung der Projektion auf die rational definierte Skala; setzt man die *finalis* auf *c*, wie vom Umfang unabdingbar, dann fällt die Unterquinte zwangsläufig auf die *finalis F*. Transponiert bleibt die Formel in jedem Falle. Daß die notierte Fassung, d. h. dieser von der Struktur der Skala unabdingbare, notierte Sachverhalt, später weitere Erörterungen oder vielleicht auch Veränderungen verursacht haben kann, ändert überhaupt nichts daran, daß einmal die Formel auf der *finalis*, das

andere Mal auf der Unterquinte, also transponiert — modulo der Frage von Henne und Ei — erscheint, wenn überhaupt hier eine Übernahme vorgelegen hat. Um das nicht mißzuverstehen, ist es, wie angesprochen, unabdingbar, nicht sofort die moderne Metasprache, die Theorie etwa Guidos, als Denkform bereits für die Zeit der Erfindung der Melodie vorauszusetzen, sonst könnte man womöglich noch tiefste semantische Deutungen ersinnen, die eine Verbindung von *finalis* und *affinalis*, von Plagal und Authentisch innerhalb einer Komposition „bedeuten“ möchte. Die Gleichheit der Lage der Formel, der Anfangsmelodie der zitierten Antiphonen, ist Ergebnis der Notierung, nicht der Erfindung!

Solche Ambitusanforderungen plagaler Tonarten gibt es nicht so selten, daß man sie nicht als geläufig ansehen könnte oder müßte; im 8. Ton z. B. sind solche, besonders initial auftretenden, oft genug nur ein einziges Mal auftretenden Tieftöne im Rahmen der Quart gehalten, s. auch o., 2.11.4.6 auf Seite 1144. Als Beispiel genüge der Anfang des Int. *Dum medium*, das mit *C* beginnt, also mit der Unterquinte der Tonika, diesen Ton sonst aber nur noch einmal erreicht. Im Chorstück des Off. *Benedictus qui venit* tritt der Tiefstton *C* im Chorstück nur ein einziges Mal auf, zu Anfang, sonst bleibt *F*, der Subton der Tonika, der tiefste Ton. Es gibt also erhebliche Tiefen, die, gerne zu Anfang, nur ein einziges Mal auftreten, für die 2. Tonart findet man hier z. B. die dem zitierten Off. „benachbarte“ Comm. *Omnes qui*, die im zweiten Ton den Ton *A* erreicht, und zwar nur einmal, was immerhin auffällig ist, weil tiefster Ton im weiteren Verlauf „nur“ *C* ist. Vergleichbare Situationen findet man auch in authentischen Melodien so häufig, daß man wohl keine weiteren Beispiele anführen muß: Die Möglichkeit, daß Extremtöne, hier besonders die jeweils tiefsten Töne nur einmal auftreten, ist Teil des Gregorianischen Stils und seiner Ökonomie im Umgang mit Extrema — von diesem Merkmal her ist die Melodie also nicht besonders auffällig. Ihre tonal adäquate Einordnung ebenso wie der Zwang zur Transposition ist unabdingbar, wenn man den Ton *B* nicht haben wollte — andere Notatoren haben keine Probleme mit diesem Ton. In der individuellen „symmetrischen“ Gesamtform liegt die Besonderheit dieser Melodie!

Daß auch tonarttypische Formeln „wandern“ können, sei es durch verschiedene Gattungen, sei es durch verschiedene Tonartklassen, ist bekannt; im Fall des Off. *Confitebor* (6. Ton), z. B. findet sich die typische Initialformel der ersten Tonart, wie man sie im Int. *Rorate caeli* findet — allerdings ist die Zugehörigkeit eines Int. des ersten Tons nicht etwa abhängig von der Verwendung dieser Formel, solche Einschränkung ist für den Gregorianischen Stil nicht bindend, wie man etwa im Int. *Justus ut palma* sehen kann; d. h. für die Gregorianik besitzen die Formeln — abgesehen natürlich von der syntaktischen Bindung, die Initialformeln kaum final nutzen lassen kann — verschiedene Grade der Verbindlichkeit; ja man kann wohl fragen, ob Formeln nicht auch wegen ihrer ästhetischen Brauchbarkeit in einem jeweiligen Kontext verwendet werden konnten.

Eine gewisse kompositorische Freizügigkeit ihrer Verwendung oder eben Nichtverwendung in bestimmten Tonarten ist unübersehbar, d. h. die potentielle Wirkung ästhetischer Faktoren bei der Anwendung von, sicher vorgegebenen, Formeln kann im Gregorianischen Stil nicht a priori ausgeschlossen werden. Daß z. B. die angesprochene Initialformel,

(DC)D *Daba aaa...*, auch in einem Off. des 6. Tons erscheinen kann — die Frage nach tonaler Tradition sei hier nicht weiter untersucht —, ergibt sich zudem nicht nur aus einer potentiell ästhetischen Brauchbarkeit, Betonung des Anfangs durch relativ tiefe Lage, *C*, sondern auch durch tonale Verwandtschaft, weil für eine Tonart mit der *finalis F* der Ton *b* nicht gerade fern zu liegen scheint; d. h. die skalische Gestalt der Formel paßt. Damit ist ein möglicher weiterer Faktor größerer Freiheit der Formelnutzung in Greg angesprochen, über dessen Alter man natürlich diskutieren muß, z. B. durch Untersuchung der Konsistenz der Tradition tonaler Zuordnung. Hier geht es nur darum, das Prinzip anzudeuten, unter dem die Formelverwendung gerade in Greg im Einzelfall auch zu bewerten ist.

Was die oben angesprochene Antiphon *Deprecamur* anbelangt, stimmt offenbar die gesamte Überlieferung, einschließlich AR und Klosterneuburg (eine Art Zeugma), darin überein, daß ausschließlich der Anfang, die ersten zwei Töne, auffällig durch den durch ihn entstehenden, sehr großen Umfang der gesamten Melodie ist, dieser große Ambitus entsteht eben nur durch den sehr tiefen Anfang. Der gesamte Verlauf ist sonst so eindeutig begrenzt — unterer Grenzton *Terz*, Höchstton *Quinte*, jeweils zur *finalis* (mit einer Ausnahme in Benevent, s. u.) —, daß der Anfang tatsächlich als individuelle Besonderheit zu bewerten ist, hinzu kommt aber ein Merkmal, das gewisse Probleme mit sich bringt, die Tonfolge in einem Teil der Gregorianischen Überlieferung lautet *C D Dahaahch ...*, was der angesprochenen Intonationsformel des ersten Tons zu entsprechen scheint — mit der signifikanten Ausnahme, daß diese Formel notwendig mit *b*, also als *Daba aa...* erscheint. Will man annehmen, daß der Komponist dezidiert die genannte Formel des 1. Tons verwenden wollte, was nicht ausgeschlossen werden kann, so bleibt das Problem, daß die tonartliche Zuordnung hier eine kleine Sekund über der Tonika beachten müßte, was für den ersten Ton in „Normallage“ den Ton *Es* bedeuten würde; undenkbar ist eine solche „Chromatik“ — im Sinne von Jacobsthal — natürlich nicht, auffällig allerdings schon, denn dann hätte der Komponist ganz bewußt, nicht etwa authentische und plagale Tonart verwechselt, sondern bewußt durch Transposition, nach der Unterquinte, schon zu Anfang in direktem Bezug zur Tonika Chromatik eingeführt.

Daß dies kein ganz einfaches Problem ist, erkennt man natürlich nur dann, wenn man die Existenz der beiden Tetrachorde in den Melodien so ernst nimmt wie dies Hucbald tut, und nicht einfach als *quantité negligeeable* unbeachtet läßt. Oder man läßt den Komponisten hier tonal adäquat denken oder erfinden, dann aber hat man einen gewissen Abstand zur Formel des 1. Tons, die, es sei nochmals betont, die Chromatik auf der Sext über der *finalis* verwendet! Hier liegt ein gewisses Dilemma.

Sowohl Benevent, das Pfisterer dankenswerter Weise mit AR und einer der Gregorianischen Fassungen als Beispiel 69 zitiert, als auch AR haben zwar auch jeweils einen recht tiefen Anfang, der aber mit einer Quart unter der *finalis* nicht besonders auffällt; *Es* haben natürlich beide Fassungen ebenfalls nicht: *A A CDED D...* lautet ihre Version. Dabei bemerkt Pfisterer zurecht, daß die Übereinstimmung von Benevent und AR an eben dieser Stelle (bis auf den ersten Ton) in Hinblick auf den weiteren Verlauf nicht als genetisch relevant anzusehen ist.

Was in Benevent auffällt, ist der Umstand, daß nicht etwa der Quintsprung einfach durch einen Quartsprung ersetzt wird — was als Reaktion auf eine so auffällige Tieflage zu erwarten wäre. Daß es auch andere Lösungen gibt, verrät die Fassung von Klosterneuburg, Graz 807, PM XIX, S. 116<sup>r</sup>: *G A A D F D ...* lautet hier der Anfang; was eine vernünftige, die originale Gestalt am besten normalisierende Form darstellt — auch da wird schon durch die Schlüsselung die Einmaligkeit der Lage des Anfangs erkennbar.

Ersichtlich ist an der ganzen Antiphon nur diese Diskrepanz des Anfangs von Interesse, bei dem man auch im Extremfall — Sextausdehnung nach unten — natürlich nicht an byzantinische Beispiele denken muß, denn die tonartliche Zugehörigkeit der Melodie ist ab dem dritten Ton so eindeutig, daß man den Anfang als bewußt auffällige Gestaltung bewerten muß. Der Komponist wählt einmal einen Anfang, der nicht mit Quart oder Quint zufrieden ist, sondern, vielleicht in Anlehnung an den Effekt der angesprochenen Intonationsformel — aber mit dem erwähnten Problem der Chromatik —, eine Sext nach oder von unten setzt; daß dieser Anfang auffällig war, kann jeder erleben, der die Melodie als ganze erlebt oder singt. Daß der Komponist je der Meinung gewesen sein könnte, eigentlich mit der ersten Tonart in „Originallage“ angefangen zu haben, kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden, denn dann hätte er wenigstens ein wenig länger den Eindruck der ersten Tonart dargestellt (man beachtet, daß die Terminologie hier die Metasprache absolut setzt!).

Das Problem dieses auffälligen Anfangs — Quintsprunganfänge gibt es auch sonst, allerdings eben nicht von der Untersext aus — ist, daß *Einsiedeln* 121, PM IV, 399, diese wie auch die Ant. *Peccavimus* nur mit Neumen angibt. Daß diese Hs. gar nicht so selten, auffälligere Anfangslage explizit, z. B. durch *i* anzeigt, ist geläufig — daß aber ein so extrem tiefer Anfang keinen entsprechenden Buchstaben hinzufügt, ist zumindest nicht als trivialer Hinweis auf extrem tiefe Lage des Beginns bzw. besondere „Sprunghaftigkeit“ des *pes* anzusehen. Man kann sich sicher nicht vollständig auf die Romanusbuchstaben verlassen, ihr völliges Fehlen an einer so „extremen“ Stelle ist aber zumindest kein eindeutiges Indiz, daß *Einsiedeln* die übliche Gregorianische Melodik kennt — was natürlich erhebliche weitere Probleme setzt (Chartres in PM XI, „holt“ graphisch zu Anfang ziemlich weit aus).

Noch etwas wird aus *Einsiedeln* erkennbar: *Deprecamur* lautet die Betonungsfolge in der gleichnamig beginnenden Antiphon, *Peccavimus*, die der entsprechenden Antiphon — die Neumenverteilung richtet sich jedoch nicht nach dem Akzentschema, wie dies für die genannte Formel des 1. Tons (am bekanntesten vielleicht aus dem Int. *Rorate*, weil dazu von S. Arlt eine semantische Deutung im Sinne von Madrigalismus im Choral vorliegt) absolut gegeben ist, wo also *Da pacem* den Quintsprung auf der Akzentsilbe als Anfang hat, gegenüber *Gaudeamus*, das, wie *Deprecamur* auf der dritten Silbe, also mit *C D Dab*, beginnt. *Peccavimus* müßte also, bei Anwendung der genannten Formel *CD Dab* beginnen — setzt man diese Tonbedeutung einmal als sicher voraus! *Peccavimus* beginnt jedoch mit *C DDa G G ...*, wobei das vierte Zeichen eine *gravis* bzw. *punctum*, d. h. keine *virga* ist, also mit einiger Sicherheit keinen höheren Ton bedeutet. Die Vertonung

bzw. Adaption der Formel auf *Peccavimus* weist also daraufhin, daß der Komponist nicht an die berühmte Anfangsformel des 1. Tons gedacht hat. Die entsprechenden „tonalen“ Fragen dürften also obsolet sein.

Nicht obsolet ist natürlich das Problem, das sich für die genetischen Relationen stellt — daß, insbesondere für eine Zeit, die geläufig in diastematischen Noten denken kann, der extrem tiefe Anfang in mehrfacher Hinsicht Anlaß zum Überlegen gibt, folgt schon daraus, daß ein so tiefer Anfang nicht notierbar war, wenn man zunächst in „normaler“ Lage notieren wollte, also die Tonika als *finalis D* festlegen wollte. Dann aber mußte die Absonderlichkeit einer Sext unter der Tonika als Anfang auch auffallen, so daß Varianten wie in Benevent weniger aus tonalen als aus notationstechnischen und Normalisierungsgründen erklärbar sind; man kann sie nicht notwendig als vor der Diastematisierung entstanden annehmen. Damit sind sie wenig interessant — für die Frage nach der Urform! Klosterneuburgs Lösung weist darauf hin, daß es eine sinnvolle, die — wenn man angesichts des Nicht-Zeugnisses von Einsiedeln so sagen kann — originale Lage bewahrende Lösung auch ohne Transposition geben kann; eine Quinte unter der Tonika kann man „normal“ anfangen, *F* ist ein verfügbarer Ton — wenigstens für die Zeit der Niederschrift dieser Hs.

Auch für AR kann gelten, daß es sich um eine Reaktion auf eine Urform handeln kann, die erst mit der Notation als notwendig gesehen wurde; man nutzt ein geläufigeres Anfangsniveau. Ist damit die „tiefe“ Fassung von Greg die der Urform? Das ist sehr wohl möglich, ohne daß dies für mehr als den Anfang gelten muß: Die häufige Wiederholung einer *torculus prae- et subbi- oder subtripunctatus* fehlt in Greg (einschließlich Benevent), was man nicht unbedingt als Zeichen einer späteren Entwicklung sehen muß, jedenfalls wenn man nicht die Sicherheit von Pfisterer oder auch Levy erworben hat. Daß gelegentlich Greg, insbesondere bei individuellen Einfällen, die ältere Version wiedergeben könnte, ist natürlich nicht auszuschließen. Undenkbar ist aber ebenfalls nicht, daß der Erfinder von bzw. in Greg die doch etwas trostlos fortschreitende Melodie in ihrem bescheidenen Ambitus ein wenig stärker individualisieren wollte, und daher zu einem extremen Mittel, nämlich eines sehr tiefen Anfangs gegriffen hat; für in der jeweiligen Melodie einmalige Extremtöne, auch nur zu Anfang, gibt es genügend Beispiele, um hier nicht eine absolute Ausnahme behaupten zu können.

Daß diese Lösung mit Diastematisierung Probleme schaffen mußte, ist trivial, ohne daß man daraus auf die Urfassung schließen könnte — auch hier ergibt sich wieder das Problem, daß eine Entscheidung über genetische Relationen aus solchen Merkmalen heraus von vornherein ausgeschlossen ist; für jede Möglichkeit läßt sich eine plausible Erklärung finden. Man sollte diese „Unentscheidbarkeit“ als Gegebenheit akzeptieren. Klar ist, daß die Vorstellung, hier habe ein Komponist durch Zufall, Unachtsamkeit mit der untransponierten Tonart begonnen, um dann aus unerfindlichen Gründen zur transponierten Form zu gelangen, unhaltbar ist. Daß Greg hier eine Urform überliefere, teilweise, ist also nicht belegbar.

Daß die Frage von — u. a. vielleicht partiellen — Transpositionen auch die Relation der beiden Fassungen betrifft, ist nicht unbekannt. Bekannt ist hier z. B. der Typ des Grad.

*Anima nostra*, wo zu Anfang, als Vorinitium sozusagen, und zwar deutlich „angesteuert“ der erste Abschnitt mit *C* endet (bei Apel, l. c., S. 348, die Formel  $C_1$ ; in AR werden nicht alle *oriscus*-Neumen wiedergegeben), wogegen der sonst auftretende tiefste Ton „nur“ *F* ist, wogegen in AR der erste Teil mit der *tuba* beginnt. Die Art, wie Greg die Tiefe erreicht, ist typisch, die zwei *torculi FGE FGD* nach der *clivis FD* zeigen das Prinzip der auf eine Ausgangslage bezogenen Erweiterung des Tonraums. AR kennt davon nichts — die „rollierende“ Floskel ist trivial —, kann also schon von daher nicht einfach als partielle Transposition von Greg angesehen werden.

In der zweiten Zeile ist der tiefere Anfang in Greg auf den unterschiedlichen Melodieverlauf des Abschnitts davor zurückzuführen, sonst sind die Initien gleich; das Erreichen des Höchsttons in Greg allerdings ist ersichtlich wesentlich aufregender gestaltet als in AR, das zudem einen Halbton tiefer bleibt — solche Unterschiede sind nicht nebensächlich, ihr „Zersingen“ zu so reduzierter Form, wie sie AR kennt, erscheint auch nicht als sinnvolle Annahme. Ein bemerkenswerter Unterschied liegt auch in der Rezitation, Greg verharrt auf *c*, wogegen AR eine „Triller“-bewegung, also einen Wechsel zwischen *dc* einsetzt. Wenn AR nochmals seinen bisherigen Höchstton bringt, Greg aber hier deutlich darunter bleibt, wird wieder das Prinzip der Ökonomie der Extremtöne in Greg erkennbar.

In der dritten zitierten Zeile fällt wieder auf, daß die vergleichbaren Konturen sozusagen gegeneinander verschoben sind: Greg erreicht den Tiefstton erst eine Silbe später als AR, das aber bereits vorher mit dem Abstieg beginnt, so daß eine Verschiebung der Melik um zwei Silben vorliegt. Auffällig ist auch, daß Greg den Wiederaufstieg so auffällig betont, z. B. durch Tonwiederholung und „Dreiklangsaufstieg“. Nicht unwesentlich dürfte auch der Wechsel der „Halbtöne“ *b/h* nur in Greg sein. Rein syntaktisch gesehen scheint Greg mit dieser „Verschiebung“ weniger sinnvoll als AR zu sein; in AR könnte man das Erreichen des Tiefsttons auf *de laqueo* als sinnvollere Gliederung, quasi Kadenz bewerten, wogegen Greg zu Anfang durchrezitiert, ohne Einschnitt, der dann auf *venantium* erscheint. Greg setzt also die Kontur rein musikalisch ein, Abstieg, nochmaliger Aufstieg, und dann den Schlußanstieg (im *iubilus*) bis zum letzten Hochtton, *e*, dessen Verlassen in Greg ästhetisch wesentlich effektiver ist als die skalischen, üblichen Bewegungen von AR — bis dahin sind ersichtlich beide Fassungen identisch, danach wird Greg sozusagen selbständig: *d ehca GbaF*, Terzsprung nach Quartsprung (nach unten); die anschließende „Gegenbewegung“ *Gb* weist auf einen auch sonst erkennbaren Einsatz des tieferen „Halbtons“ zur Charakterisierung der jeweils erreichten tieferen Lage der melischen Bewegung. Man wird nicht umhin können, die Disposition der stärker bewegten Teile in Greg als rein musikalisch gesehen auffälliger anzusehen, eben weil sie gegenüber AR sozusagen konzentriert sind, der erste Abstieg, *d F*, erfolgt schnell (auch hier ist die Funktion von *b* statt *h* im angedeuteten Sinne zu erleben), und wird direkt, geradezu spiegelbildlich, wie dies Guido formuliert, „beantwortet“, nämlich durch den ersten Aufstieg, dem dann ebenfalls sofort wieder der letzte Bogen folgt.

Dabei dürfte der Kontrast des vorletzten Schlusses *c dhca* in Greg gegenüber der tonal korrekten Schlußbildung auf der Tonika in AR nicht zufällig sein, sondern kann als Mittel

erlebt werden, den Anstieg des letzten Bogens auffälliger, kontrastreicher zu machen; der *iubilus* ist deutlicher abgesetzt als in AR. Daß dies alles nicht — auch — als eine sekundäre kompositorische Interpretation einer gemeinsamen, AR näherstehenden Vorgabe erklärt werden könne, ist nicht zu sehen (womit nicht behauptet wird, daß eine solche Entwicklung vorliegt, sondern nur auf die Komplexität der Melodieunterschiede verwiesen werden soll — denn natürlich kann und muß, wenn man solche Fragen überhaupt als schon jetzt ansatzweise lösbar behaupten will, man auch fragen, warum Greg einer solchen Überarbeitung von fränkischer Seite ausgesetzt gewesen sein kann; hier erscheint eine Antwort allerdings leichter als „umgekehrt“: Die Rezeption eines großen Melodiecorpus aus Rom im Frankenreich ist eine fast schon natürliche Voraussetzung für solche Veränderungen, denn Walafrid sagt ausdrücklich, daß die ja vorher vorhandene liturgische Musik nicht etwa gegenüber „Rom“ primitiv gewesen sei; rezipiert haben ausgebildete und vor allem in einem eigenen Melodienrepertoire geschulte Sänger, nämlich *cantores valentes*):

The image displays three musical examples comparing Gregorian (Greg) and Antiphonal (AR) chant styles. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

**Example 1:** The lyrics are "A-ni ma no-stra,". The AR staff shows a more complex, multi-measure melodic line with many beamed notes, while the Greg staff shows a simpler, more direct melodic line.

**Example 2:** The lyrics are "sic-ut pas-ser, e-re-pta est". The AR staff features a more intricate melodic structure with frequent note groupings, whereas the Greg staff has a smoother, more continuous melodic flow.

**Example 3:** The lyrics are "de-la-que-o ve-nan-ti-um.". The AR staff exhibits a highly complex and varied melodic line with many small intervals and frequent note groupings, while the Greg staff maintains a more consistent and simpler melodic contour.



Zitiert wurde der ganze Kehrvors, um die Parallelität bzw. Verschiedenheit erkennbar zu machen. AR verwendet hier die übliche Schlußformel für Refrain und Vers (auch Greg kennt hier auch einen „Reim“ zwischen Versschluß und Schluß des Refrains). Die Formel  $C_1$  ist ausweislich der Angaben von W. Apel eine sehr häufig auftretende Anfangsformel, schon von da kann man sie mit der Anfangsformel in AR zu parallelisieren versuchen. Und tatsächlich wird man *Anima nostra*, als Parallele interpretieren müssen, mit dem zunächst auffallendem Unterschied, daß AR mit dem Rezitativ, Greg aber auf der Tonika beginnt, woran sich ein Abstieg anschließt, zum, wie gesagt, tiefsten Ton der ganzen Komposition, die übrigens besonders im Vers eine der am stärksten von Formeln bestimmten Melodien der Gattung und Tonart in Greg ist.

Ist man an der Herstellung einer genetischen Relation beider Fassungen interessiert, muß man also fragen, ob Greg hier nach unten oder AR nach oben transponiert haben könnte. Daß AR nicht grundsätzlich Anfangsabschnitte mit Tiefton und Anfang mit Rezitativ auf der Tonika perhorresziert, kann, u. a., das Grad. *Qui operatus es* belegen, das auch in Greg einen Abstieg von *F* über *b* bis *D* kennt, in AR allerdings bis *C* nach unten reicht<sup>551</sup>. Es besteht also für AR, wenn man unbedingt eine direkte Entstehung von AR aus Greg annehmen will, kein erkennbarer Grund für eine Transposition des Anfangs um eine Quint zur *affinalis* nach oben. Zu erklären wäre also, warum dann AR ausgerechnet diesen ersten Abschnitt aus Greg transponiert haben sollte. Daß dies kein Argument für die angesprochene „genetische“ These ist, wird einleuchten.

Betrachtet man einmal die Melodiezüge modulo der Transposition (die selbst bei Akzeptanz ihrer Existenz erst Ergebnis der Rationalisierung, der Notierung sein kann), so sind die Unterschiede der Rezitation nicht bemerkenswert: Akzentbeachtender *pes* in AR, *bistropa* in Greg, *dcc* in AR „statt“ *cdc* in Greg auf dem zweiten Akzent wird man ebenfalls unter normalen Varianten subsumieren können. Immerhin fällt auf, daß Greg auf der Silbe *nostra* die Tonwiederholung, die sich in AR findet, nämlich die des Rezitationstons (bzw., in Greg, der Tonika) ausweitet, der Ton *F* (bzw. *c* in AR) wird durch den *torculus + bistropa* auf *nostra* in einer Weise betont, die AR nicht kennt. Daß dies kein Zufall ist, keine aus der „natürlichen“ Vagheit einer *oral tradition* abzuleitende Variante, dürfte mit den folgenden Neumen erkennbar werden: Der Abstieg wird in Greg in einer Weise auf *F*,

<sup>551</sup>In Greg handelt es sich wieder um ein Beispiel des ökonomischen Einsatzes von Extremtönen: Der folgende Abschnitt geht ebenfalls von *F* nach unten; in Greg wird aber erst dann der Tiefstton *C* erreicht, in AR tritt dieser Ton in beiden Abschnitten als untere Grenze auf.

d. h. den Ausgangston bezogen, die geradezu als motivische Arbeit einer Steigerung der Wirkung des Abstiegs zu qualifizieren ist: *FGF FF FD FGE FGD ED DC*. Man kann sich der Wirkung der Dynamik dieser Gestaltung des Abstiegs zum, tatsächlich extremen Tiefton der Melodie kaum entziehen, wenn man nur eine gewisse Fähigkeit, Musik zu erleben sein eigen nennen sollte<sup>552</sup>.

Auch wenn derartige Ausdrucksweisen nicht rational wissenschaftlich sein können, so wird man sie als Umschreibungen des kompositorisch gemeinten Geschehens nicht nur einsetzen dürfen, sondern auch einsetzen müssen: Das eigentlich Gemeinte auch dieser Musik ist nicht etwa *Formel X*, sondern eine musikalische Wirkung, die selbst nur sozu-

<sup>552</sup>Vergleichbar motivisch gestaltet ist z. B. der Jubilus im All. *Excita* (ed. Schlager, S. 175), das in allen *Sextuplex*-Hss. belegt ist, also offenbar nicht sehr jung sein kann:

Al-le lu- ia,

Selbst bei dieser ausgeprägten Verwandtschaft, ja fast schon Gleichheit beider Fassungen ist Greg gestaltmäßig von wesentlich größerer Markantheit (schon der „Verzicht“ von Greg auf eine „Gegenbewegung“ am Anfang muß nicht irrelevant sein, Greg vollzieht den Aufstieg direkt): Man beachte hier die Tonrepetitionen der beiden Gruppen, die mit *ab* beginnen, wodurch der erreichte „Fortschritt“ nach unten, das Erreichen der Tonika wesentlich effektvoller gestaltet ist als in AR, wo eben nur ein Ton mehr nach unten angefügt ist; Greg dagegen hat in beiden *neumae* die gleiche Tonzahl — nein, das sind keine Quisquilien, sondern ganz klar kompositorische Entscheidungen, hier zur Hervorhebung des Gegensatzes zwischen übergeordnetem Fortschreiten und Identität der *neumae*. Auch die Schluß*neuma* erscheint in Greg auffälliger auf die Kadenz gerichtet: AR hat als einziges auffallendes Merkmal einen Terzsprung, also eine Reaktion auf die vorausgehende skalische Bewegung. Greg hebt das Gestaltmerkmal des jeweils beginnenden *pes* hervor, *ab ab Ga ... FG ...*, und erreicht mit *pressus* geradezu dezidiert die Tonika, wie in Rückgriff auf die bemerkte Tonwiederholung.

Man wird auch hier Greg als die ästhetisch bessere Lösung der sozusagen gegebenen kompositorischen Aufgabe sehen müssen — übrigens paßt auch dieser Jubilus nicht so ganz in die von Pfisterer behauptete primitive Klassifikation von Alleluias in nur zwei Klassen; vgl. Verf. im ersten Bd. dieses Beitrags, *HeiDok* 2007, S. 405 ff.; die Patentlösungen, die Pfisterer darbietet, sind vielleicht doch nicht so ganz geeignet, die gesamte choralische Wirklichkeit erfassen zu können, auch wenn dahinter natürlich grandiose Gedanken zu Datierungen, genetischen Verhältnissen etc. etc. stehen, Verf. gehört zu den eher einfältigen Gemütern, die Vergleiche beider Fassungen auch auf so konkreter, ja sogar ästhetischer Ebene für noch nicht ganz verzichtbar halten. Jedenfalls wird man auch hier „Greg aus AR“ leichter plausibel machen können als „AR aus Greg“.

sagen aufrufend, sich auf vergleichbares Erlebenkönnen beziehend, in der Gestaltung des Abstiegs, in der Form und Folge der Neumen aber ansatzweise konkretisiert werden kann.

Dies wird besonders deutlich, wenn man die stereotypen Bildungen von AR damit vergleicht — daß die Formel beider Fassungen aufeinander zu beziehen sind, ist unbestreitbar: Kontur und Ambitus, ja sogar die Anzahl der Neumen, also der *coupures*: Nach dem einleitenden *climacus* folgt, zunächst in kontrastierender „Gegenbewegung“ und als Ausgang des übergeordneten Abstiegs, eine typische „zyklische“ Neumenwiederholung, *cdch cdch* und daran anschließend die eigentliche Schlußwendung; auch diese typisch gestaltet mit merkmalsarmen Floskeln — man kann wohl sagen, daß in AR oft die übergeordnete Linie wichtiger ist als die konstituierenden Einzelneumen bzw. Einzelbewegungen (Guido würde von *motus* und *motus* Kombinationen sprechen).

Warum also AR die prägnante, merkmalsreiche Gestaltung von Greg nicht übernommen bzw. durch einen anderen Stil ersetzt und dann noch das Ganze transponiert haben soll, dürfte unerklärlich sein. „Umgekehrt“ allerdings lassen sich einige „weiche“ Argumente, nämlich ästhetische Gründe finden: Hinsichtlich der Gesamtanlage des Refrains ist Greg durch klare Unterscheidung der Abschnitte mit tonräumlich funktionalen Mitteln charakterisiert; nach einem initialen, den tiefen Raum „darstellenden“ Anfangsabschnitt folgt der Aufstieg zum Rezitativ, dem mit Mittelkadenz eine Kadenz folgt; originell dadurch, daß der Abstieg auf *venantium* nur — auch rhythmisch — transitorischer Natur ist, d. h. die Kadenz wirklich erst mit dem Jubilus zu Ende erreicht wird (der wie gesagt, mit dem Versschluß „reimt“; d. h. es liegt eine Verteilung der beiden Bestandteile vor: Das Schlußmelisma ist ein verkürzter Bogen).

Demgegenüber sind die Kontraste der Abschnitte in AR weniger ausgeprägt: Der Anfangsabschnitt auf der *tuba* schließt auf dem Subton der Tonika, darauf folgt ein eigentliches Initium wieder zur Rezitation, die nur durch Erreichen der Terz über dem Rezitationston über den Anfangsabschnitt hinausweist. Den dritten Abschnitt bilden zwei Kadenzabstiege, die beim zweiten Mal zur Tonika führen. Der Schlußabschnitt, der Jubilus, ist dann eine Art Rekapitulation des Gesamtambitus; hierin vergleichbar — auch was den Ambitus angeht — der Fassung von Greg (an einer Parallelität beider Schlußmelismen ist nicht zu zweifeln, insbesondere wenn man nur die Schlüsse des Versus, d. h. dessen Textverteilung auf die Formel betrachtet).

Man könnte übrigens hinsichtlich der oben angesprochenen Verschiebung der Kontur in Greg, gegenüber AR, in der letzten Zeile noch eingehender fragen, ob dem Adaptor der Formel in Greg vielleicht doch seine Verteilung syntaktisch (in Bezug zum Text) als sinnvoll erschienen sein könnte: *De laqueo* wird rezitiert, und auf *venantium* kommt, eben in der Kontur mit AR vergleichbar, die gesamte Kadenzgestaltung — die Tonika wird in Greg auf *venantium* jeweils nur als *brevis* gesungen — das *a* zum Schluß *venantium* ist dagegen *longa*! Vielleicht könnte auch diese Verteilung als syntaktisch sinnvoll angesehen werden. AR kadenziert dagegen, wenn auch „vorläufig“, als eine Art „Trugschluß“ schon auf *de laqueo*. Greg verteilt also die melodischen Konturen im dritten Abschnitt, d. h. vor dem reinen Jubilus, vielleicht in einer doch auch als syntaktisch sinnvoll verstande-

nen Verschiebung; der erste Abstieg zum „Trugschluß“ erfolgt nicht schon auf *laqueo*, sondern erst im nächsten Wort, auf dessen Anfangsilben, und wird auch klar nicht als Kadenz, welcher Art auch immer gestaltet. Es ließen sich also auch Gründe finden, die eine Umgestaltung in der angedeuteten Art auch ansatzweise aus syntaktischen Gründen wahrscheinlich machen. Hinzu kommt die Gestaltung des Abstiegs im ersten Abschnitt: Könnte es nicht sein, daß die so dezidierte Formung des Abstiegs, wodurch dieser Abschnitt sich von allen folgenden so deutlich absetzt, eine direkte Folge des Entscheids darstellen kann, den Anfangsabschnitt auf die Lage der *finalis* zu transponieren? Jedenfalls wird man eine entsprechende Auswirkung einer neuen Gesamtdisposition in der Einzelgestaltung nicht einfach deshalb bestreiten können, weil ästhetische Merkmale von vornherein nicht (restlos) rationalisierbar sein können.

Musikalische Ästhetik ist der eigentliche Sinn auch der choralischen Musik — Augustin fordert nicht etwa ein „Rabengekrächze“, dessen „körperliche“ Scheußlichkeit durch die innere Intention gerechtfertigt sei; solche Wertungen wären eher Hieronymus zuzuordnen, der so aber auch nicht formuliert (wenn denn die bekannte Formulierung von ihm stammen sollte)!

Eine — angebliche — Umgestaltung von Greg zu AR dagegen wäre nicht nur hinsichtlich der übergeordneten tonräumlichen Disposition, sondern auch der Gestaltung der Einzelmelismen und Einzelbewegungen<sup>553</sup> nicht gerade leicht zu erklären, denn es bleibt

---

<sup>553</sup>Man beachte etwa den Abstieg auf *venantium* in Greg und auf *de laqueo* in AR, wo gerade ein *climacus* nebst anschließender „Trillerbewegung“ folgt. Es wird auch nicht leicht fallen, den differenzierenden Einsatz von *b* und *h* in Greg als zufällig oder wenig relevant zu qualifizieren. Man beachte auch, wie Greg zwar den Akzent *de laqueo* melodisch nutzt, dann aber den Abstieg durch vorangehende „Überbietung“ nach oben vorbereitet durch eine Verschiebung der Rezitation von *c* nach *d*, der Abstieg läuft dann über eine Sext! AR kennt diesen Effekt ebenfalls, wie der Abstieg auf *venantium* zeigt; da aber wird der Höchstton nur vorübergehend erreicht, in Greg an der genannten Stelle wird er sozusagen gestaltmäßig konstruktiv eingesetzt. Es ist klar, daß derartige Beschreibungsversuche hinsichtlich der Rationalität der Aussage höchst eingeschränkt sein müssen, das aber sagt nichts dagegen, daß entsprechende Effekte komponiert sind — und eben in der Gestalt der Melodik ihren Ausdruck bzw. Träger finden. Es sei nochmals betont, daß Verf. sich klar ist, mit derartig die einzelne Neume beachtender Melodiebeschreibung jeder *oral tradition* Vagheitstheorie widerspricht; der Choral scheint jedoch eine Rechtfertigung dafür abgeben zu können.

Übrigens hat auch Guido den Choral so erlebt, auch wenn sein Zeugnis natürlich kein Zeugnis für die Entstehungszeit von Greg sein kann — sein Erleben des Gregorianischen Chorals aber ist immerhin ein Beleg dafür, daß ein in der Tradition dieses Stils stehender „Musiker“ von selbst so empfand; und daß man einen absoluten Traditionsbruch im Erleben und Verstehen des Chorals vor Guido ansetzen müsse, behauptet, wohl schon aus Unkenntnis seiner Aussagen, übrigens auch zur Schönheit von Musik, (noch?) niemand: Auf Guidos gegenüber Augustin völlig neue, geradezu revolutionäre Begründung musikalischer Schönheit hat Verf. an anderer Stelle hingewiesen; man kann aber natürlich den Text an der betreffenden Stelle selbst lesen, und,

auch hier das Rätsel, das direkt aus Greg, also von — angeblich — prioritär in Greg geschulten Sängern derartig floskelhafte Bildungen entstanden sein können; man müßte denn einen Einbruch von Barbaren voraussetzen, daß etwa Langobarden in übermäßigem Maße die Gestalt des Gesangs der Römischen Liturgie bestimmt hätten; daß dies aber nicht gut der Fall sein kann, wird aus der Geschichte leicht erklärbar, abgesehen allein davon, daß die Langobarden nach späterer Überlieferung die Mehrstimmigkeit eher als Wolfsheulen kannten. Weil das aber auch eine Invektive sein könnte, kann man auch darauf zur Erklärung der Einfachheit von AR gegenüber Greg nicht bauen.

Zumindest spricht also nichts gegen die Annahme — wenn man überhaupt die Frage schon jetzt beantworten will —, daß Greg eine interpretierende, kompositorisch bewußte Umgestaltung einer AR näher als Greg stehenden Urfassung sein kann, ja sein dürfte. Es lassen sich sicher auch Gründe für eine für die Theorie einer — angeblichen — direkten Entwicklung von Greg zu AR passende Erklärung einer Hochtransposition des Anfangsabschnitts finden; nur dürfte klar sein, es gibt mindestens genauso gute Gründe für eine „umgekehrte“ Theorie.

#### 2.11.4.6 Verschiedene Tonartzuschreibungen

In seiner sicher verdienstvollen Aufzählung von Überlieferungsvarianten hinsichtlich der Tonartzuordnung in Greg wie auch in den drei Hss. von AR, deren Bezug zum Thema nicht ganz einleuchtet, weil wohl niemand die Vorstellung gehegt haben könnte, daß AR mit seiner späten Niederschrift nicht selbst schon Entwicklungen durchgemacht haben dürfte, finden sich von Pfisterer gelegentlich auch nicht ganz leicht verständliche Vergleiche. So findet man, *ib.*, S. 145, einen Hinweis darauf, daß, entgegen der üblichen Tonart, im Grad. *Dilexisti* in zwei Hss. von AR das *individuelle G-Melisma am Versschluß durch das normale F-Melisma* ersetzt worden sei, und dies *durch die Ähnlichkeit der Schlusssphrase mit der des Gr. Esto mihi (Responsum, MMMA 2, 132) u. a. nahe gelegt* würde. Wie man leicht sieht, ist das *individuelle G-Melisma zum Versschluss* ein musikalischer „Reim“ zum Schluß des Refrains — natürlich kann man selbst nachschauen, wenn man die angesprochenen Hss. zur Hand hat, aber man wüßte doch ganz gerne, ob nur der Versschluß in den genannten Hss. durch ein tonal falsches Schlußmelisma ersetzt worden ist — der genannte „Reim“ also für die „Umwandler“ keine Rolle gespielt hat; dann kann man nur von einem, für die Qualität der Notatoren bedenklichen Fehler sprechen, aus dem einen Hinweis auf irgendeine geringere Nähe zur Urfassung als Greg zu schließen sicher erhebliche Probleme bereiten würde, zumal wenn so etwas nicht durchgängig geschehen ist.

Daß die Frage nach Beachtung des Auftretens eines Reimes nicht ganz müßig ist, ergibt Pfisterers korrekter Hinweis darauf, daß — in AR — die Wendung vor dem Schlußmelisma des Verses (nicht aber des Refrains!) des Grad. *Dilexisti* in AR identisch ist mit

---

vielleicht, verstehen, warum Guido die Poetik als Parallele anführt, die aber die Besonderheit musikalischer Schönheit nicht erschöpfen kann.

einer Wendung, die sich im Grad. *Esto mihi*, nun aber vor Anfang des Schlußmelismas im Refrain findet (in Greg findet sich davon nichts). Weil in beiden angeführten, tonartlich verschiedenen Gradualia der Reim zwischen Kehrvers und Vers besteht, ist die Frage berechtigt, ob etwa die beiden, fehlerhaften (?) Überlieferungen des Grad. *Dilexisti* primär den Schluß des Kehrverses durch das Melisma des 5. Tons ersetzt haben, und dann durch „Reim“zwang zur entsprechenden Veränderung auch des Verschlusses veranlaßt worden sind — denn zum Schluß des Kehrverses des Grad. *Dilexisti* findet sich diese Wendung (im Grad. *Esto mihi* auf *salvum me facias*) nicht; man hat also ein echtes Verhältnis überkreuz vor sich: Die Wendung vor dem Schlußmelisma des Verses im Grad. *Dilexisti* ist identisch mit dem Schluß des Kehrverses des Grad. *Esto mihi*, wogegen die Wendung vor dem abschließenden „Reim“melisma im Kehrvers des Grad. *Dilexisti* diese Wendung nicht kennt, genau wie der Schluß des Verses im Grad. *Esto mihi*, wohl aber der Schluß des Kehrverses im Grad. *Esto mihi* (alles nur in AR); ersichtlich eine nicht ganz einfach zu fassende Relation, die natürlich zuerst der von Pfisterer nicht erwähnten „Reim“struktur in beiden Melodien (zwischen Ende des Kehrverses und des Verses) Beachtung schenken müßte. Auch das kann jeder selbst nachschauen<sup>554</sup>.

<sup>554</sup>**Beispiele von Schlüssen in Grad. der 5. Tonart** AR kennt im Wesentlichen drei Schlußformeln für die Chorstücke der Grad. des 5. Tons, Greg, ausweislich der Tabelle von Apel, sehr viel mehr. Um die wesentlichen Unterschiede der jeweiligen Schlußwendungen des Chorstücks anzuzeigen sei zunächst die Stelle aus dem Grad. *Ecce sacerdos* angeführt, dem die Grad. *Exiit sermo* und *Christus factus est*, in Greg entsprechen, also die Formel  $F_2$ :

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a four-line staff with a red line at the top. The AR staff shows a melisma on the word 'Deo' with a final note on the highest line (c). The Greg staff shows a similar phrase but with a final note on the fourth line (g) and a melisma on 'illi'. The notes are represented by black squares and diamonds with stems.

Die Parallelität der Melodien ist klar: Die „Beantwortung“ einer Tonrepetition in Greg durch einen *torculus* in AR ist verständlich, auch die „Ausfüllung“ des, *ineleganten?*, Sprungs in Greg auf *Deo* in AR kann als typische Möglichkeit angesehen werden. Übereinstimmend ist auch das mehrfache Erreichen des letzten Hochtons *c*; bemerkenswert ist nur für AR die „motivische“ Vorbereitung des, in Greg nicht erreichten, Höchsttons durch die Wiederholung des *porrectus flexus aGaF*; ein auch Greg bekanntes Stilmittel. Wenn dies in Greg also fehlt, kann man, hier, vielleicht, auf nähere Wiedergabe der gemeinsamen Vorgabe in Greg vermuten, muß allerdings beachten, daß Greg mit dem einmaligen Auftreten des Subtons der Tonika *E* gegenüber AR auch ein auffälliges Merkmal besitzt, denn der Ton erscheint in AR nicht. Zu bemerken ist auch, daß Greg den markanten Quartsprung im anschließenden Anfangsteil des Versus wiederholt, und zwar direkt vor dem Aufstieg zum Höchstton *g*, den AR nicht erreicht (Höchstton *da e*). Das betreffende Melisma auf *illi* ist in AR gegenüber dem von Greg kümmerlich: Damit aber

entfällt die Sicherheit, aus der, eventuell, sekundären Gestaltung des Schlußteils des Chorstücks in AR, d. h. der, eventuellen, näheren Bewahrung der Urform in Greg, auf eine generelle Ableitbarkeit AR aus Greg zu schließen. Die Möglichkeit, daß Greg bewußt auf das Erreichen des Hochtons *d* zu Ende des Chorstücks verzichtet haben könnte, eben der angesprochenen Gesamtdisposition zuliebe, ist nicht auszuschließen.

Dieser Formel in AR entspricht in Greg aber noch  $f_{10}$ , im Grad. *Convertere*:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes on a five-line staff. The notes are mostly square and connected by stems. The 'AR' staff has a higher pitch range than the 'Greg' staff. Below the staves, the words 'tu-' and 'os' are written under the corresponding notes.

Hier besteht keine Parallelität der Schlußwendung, auch zeigt Greg hier keine Verbindung zur oben zitierten Formel (bis auf die triviale Kadenzwendung). Daß Greg hier weniger markant sein sollte als AR, ist nicht zu schließen: Im Gesamtzusammenhang hätte in Greg die erstzitierte Formel nicht gepaßt, die Möglichkeit, daß Greg hier deshalb individualisiert haben könnte, ist also nicht auszuschließen (und die Nutzung einer Formel als Möglichkeit ist ebenfalls kein Hinweis darauf, daß diese Nutzung nicht kompositorisch frei gewesen sein sollte, als brauchbares *Zitat* oder als Auswahl aus einem Formelarsenal).

Die letzte, ebenfalls einmalige, Parallele findet sich im Grad. *Bonum est confidere*:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes on a five-line staff. The notes are mostly square and connected by stems. The 'AR' staff has a higher pitch range than the 'Greg' staff. Below the staves, the words 'in ho-', 'mi', and 'ne.' are written under the corresponding notes.

Es fiel nicht leicht, in Greg, in dieser Wendung,  $f_4$ , nicht eine Variante der davor zitierten Formel  $f_{10}$  sehen zu müssen (besonders auffällig ist die Gleichheit der korrespondierenden *torculus FaG*, die über die triviale Kadenzformel hinausgeht); andererseits ist mit dem Abstieg bis *C* auch eine Verbindung zur zuerst zitierten Schlußwendung des Versus gegeben. Eine solche Veränderung wäre als, auch kontextbedingte Individualisierung nur in Greg also durchaus sinnvoll; wenn AR die damit gegebene Erweiterung des Tonraums nicht kennt, sondern einfach die zitierte Formel anwendet, kann man dies doch wohl als Zeichen sekundärer Individualisierung, nur, in Greg bewerten.

Eine solche Deutung liegt auch nahe, wenn man die Relation der anderen, ebenfalls seltener auftretenden, Responsumschluß-Formel in AR zu den verschiedenen Lösungen in Greg bewertet, man findet die betreffende Formel von AR in den Grad. *Timebunt, Vindica, Misit, Prope*

*est, Respice* und *Benedictus*: Dieser, in AR formelhaften, Schlußwendung entsprechen in Greg die Formeln  $f_7$ ,  $f_{11}$ , jeweils einmalig, sonst aber sind die Schlußbildungen in Greg, nach Apels Angaben frei komponiert — daß hier kein Hinweis auf die Möglichkeit eines weitreichenden sekundären Individualisierungsvorgangs liegen sollte, wäre nur durch die statistische Aufstellung aller aufgezählten Beispiele möglich, was hier nicht vorweggenommen werden soll.

Als Entsprechung zur in AR dominanten, auch regelmäßig zwischen Ende des Kehrverses und des Versus „reimenden“ Formel kann man in Greg nur die Formel  $f_{11}$  sehen, deren Anwendung in Greg sogar zum Versschluß nicht etwa häufiger als die Formel  $F_{10}$  ist; hier liegt eine deutliche Diskrepanz der Dominanz einer einzigen Formel in AR und der Vielfalt von Formeln, „reimend“ oder nicht, in Greg vor. Als Beispiel, zum bequemen Vergleich der genannten Formeln sei hier der Responsumschluß des Grad. *Esto mihi* nochmals angeführt:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show the same melodic line for the phrase 'fa- ci- as.' The AR staff uses square neumes on a four-line staff, with a clear, regular rhythmic pattern. The Greg staff uses square neumes on a four-line staff, but with a more varied and less regular rhythmic pattern, including some neumes that span across lines. Below the staves, the text 'fa- ci- as.' is written, with 'fa-' under the first staff and 'ci- as.' under the second staff.

Hier ist wieder Greg hinsichtlich der sukzessiven Erweiterung des Tonraums, stets bei Bezug auf die Tonika, anders als AR, das bereits auf der zweiten Neumengruppe den Hochtton  $c$  erreicht, und damit die Wirkung des Aufstiegs vermindert. Charakteristisch für die andere, wirkungsvollere Gestaltung der eindeutig gleichen Kontur ist in Greg auch der *salicus Fac*, der den genannten Bezug zur Tonika herausstellt. Dies fällt auch auf, wenn man den typischen Unterschied beachtet, daß AR den Ton  $F$  auf der zweiten Neumengruppe von *facias* als Schlußbildung erreicht, Greg dagegen diesen Tiefton als Anfang eines initialen Aufstiegs setzt — das sind alles Unterschiede, die in AR nicht einfach als Zersingen für irrelevant erklärt werden können. Hier liegen grundsätzliche Unterschiede, die z. B. auch ausschließen, daß in Greg der Schlußton von *facias* wie in AR  $G$  sein könnte. Daß AR seine Floskeln zu Ende ornamental, sekundär angehängt haben kann, ist natürlich möglich, sagt aber über den Stil der ursprünglichen gemeinsamen Vorgabe nichts aus: Für Greg ist eine gewisse Kürze in solchen Bildungen typisch. Wenn man nicht von vorherein weiß, daß Quartsprünge nicht etwa markant, sondern *unelegant* sind, wird man die Gestaltung des Abstiegs in Greg der „Skalik“ in AR vorziehen; die jeweiligen Hochtöne der Neumen sind  $e$   $c$   $b$ , AR kennt diese Klarheit nicht.

Angesichts der sozusagen absoluten Dominanz der hier zitierten Formel von AR als Schlußbildner gegenüber der großen Fülle alternativer Möglichkeiten in Greg muß man natürlich nur die Formeln in der Tabelle von Apel anschauen, die Einförmigkeit von AR dagegenhalten, um zu „wissen“, daß hier natürlich AR *vereinheitlicht* hat. Daß diese Möglichkeit bestanden hat, ist klar, daß damit aber im jeweils einzelnen Fall für Greg die Möglichkeit der Individualisierung, der Formulierung neuer Formeln ausgeschlossen sein sollte, daß also die Beobachtung dieses einen einzigen Merkmals die Zusammenstellung aller anderen möglichen Beobachtungen überflüssig

Was von größerem Interesse für die Relation zwischen AR und Greg und damit eigentlich auch für die von Pfisterer *vorgelegte Argumentation*, ist, wäre zunächst der Vergleich beider Fassungen, die insbesondere hinsichtlich des „Reim“s, aber auch der Schlußgestaltung eindeutig parallel sind — daß zwei Fassungen von AR hier fehlerhaft überliefern, könnte sich auch daraus ganz klar ergeben. Man könnte übrigens weitere Gründe für den Fehler zu finden versuchen: Das Melisma, das den Vers im Grad. *Dilexisti* in AR abschließt, ist erstaunlich kurz, kürzer noch als der mit „Reim“ abschließende Schluß des Kehrverses. Vielleicht waren die Notatoren der „falschen“ Hss. von AR auch dadurch beeindruckt. Tonal erscheint die Zuordnung übrigens auch nicht ganz so einfach, wenn man die Floskelreihung im Grad. *Discerne causam* betrachtet, wo auch AR einmal ein *b* vorzeichnet: *F dGhaG acaGbaG baGF* lautet da die Formel, im Grad. *Dilexisti* weiß man die Struktur nicht so genau: *aFaGhaGacaG c...*, wogegen man eine, wenigstens zum Anfang vergleichbare Floskelreihung im Grad. *Benedictus* im Vers zu Anfang des Schlußmelismas, nur auf anderer Tonhöhe, eine Terz nach oben „transponiert“, findet: *cachdchcaG*, was zeigt, daß das Charakteristikum der Wendung der übergeordnete Aufstieg ist, *F aFaG hag acaG c ...*

Und man fragt sich natürlich, was hat Greg dem entgegenzustellen, um zu bemerken: Nichts, außer einem der in Greg gar nicht so häufigen „bewegten“ Rezitative. Allerdings macht Greg doch deutlich, warum die „falschen“ Notatoren, die Pfisterers Ingenium aufgespürt hat, und deren weitere Untaten zu belegen für eine kritische Ausgabe sicher von Interesse sind, überhaupt auf die Idee gekommen sein können, einen tonal falschen Schlußjubilus anzufügen: Greg rezitiert den letzten Abschnitt *oleo laetitiae* so deutlich auf die Tonika bezogen, wogegen AR entsprechend deutlich auf *F* rezitiert, daß man fast den Eindruck einer tonalen Unklarheit bekommt; dies könnte sogar der eigentliche Grund für den Fehler gewesen sein, man muß jedenfalls nicht unbedingt um die Ecke des oben angesprochenen „Kreuzverhältnisses“ sehen.

Daß die Melodien beider Fassungen vergleichbar sind, ist ersichtlich, auffällig ist aber, daß die Ambitusgrenzen in Greg weiter gehen: Zu Anfang wird von der Unterquint der Tonika begonnen, was für die 8. Tonart nicht ungewöhnlich ist, im Vers „dagegen“ wird auf *propterea*, im Melisma, der Ton *e* erreicht, wogegen AR nur *d* „schafft“. Bereits im Refrain

---

machen könnte, die Möglichkeit verschiedener, sich sozusagen überkreuzender Vorgänge jeweils selbständig in beiden Fassungen absolut ausgeschlossen worden sei, doch als ein zu sehr vereinfachendes, wenn natürlich auch sehr bequemes methodisches Vorgehen. Natürlich kennt auch Greg starke Formelhaftigkeit bis hin zum Schematismus, gerade in der Gattung der Gradualia — wenn dann aber in einer anderen Tonart eine solche Fülle zu finden ist, sollte man nicht a priori die Möglichkeit von Individualisierungen in Greg ausschließen, vor allem nicht, wenn man nicht alle Melodien einzeln verglichen hat, also sich der notwendigen Statistik aus Gründen der Annehmlichkeit entzieht.

Die beiden Fassungen als monolithische Blöcke anzusehen, in denen jeweils alle Melodien einem Befehl gehorchen, dürfte ein inadäquater Ansatz sein; auch der Choral ist menschlich geschaffene Kunst (das ist keine triviale Annahme; man mag darüber nachdenken, warum nicht).

erreicht Greg erstaunlich schnell die Oktav der Unterquint — so formuliert, um den Ambitus zu verdeutlichen —, also die Quart über der Tonika, wogegen AR hier nur *h* (oder *b*?), und erst im zweiten Satz *et odisti* den Hochtton *c* erreicht — wo Greg aber „schon“ *d* singt. Diese doch nicht ganz unauffällige Diskrepanz der beiden Fassungen erscheint deshalb nicht ganz irrelevant, weil AR eine gewisse Betonung der Töne *D F a c* erkennen läßt. Greg macht schon im ersten Satz des Kehrverses die Betontheit von *G* recht deutlich: *C DC CG G*, was dann auf *justitiam* noch wiederholt wird; nur im zweiten Satz auf *et odisti* geschieht so etwas wie eine tonale Ausweichung, mit den Tönen *F G cdc*. Die Frage stellt sich damit natürlich, ob etwa die Urfassung hier gewisse Unklarheiten angeboten haben könnte, die Greg ziemlich klar gelöst hat, die in AR aber näher „aufbewahrt“ worden sind, oder ob AR hier eine Umarbeitung von Greg sein könnte, wie das die von Pfisterer *vorgelegte Argumentation* behauptet.

So ganz einfach scheint diese Frage nicht zu beantworten zu sein — denn, wenn AR schon — angeblich — eine direkte Umarbeitung, Zersingung oder was auch immer von Greg sein soll, wird gerade eine tonal „falsche“ Setzung von Rezitationstönen unverständlich; und daß Greg hier im Vers auf *Deus tuus, oleo laetitiae* klar die *finalis G* betont, steht außer Frage.

Bemerkenswert ist übrigens, daß im vorangehenden Abschnitt AR bis nach *C* geht, Greg aber mit *D* abschließt, ganz im Kontrast zum oben Gesagten. Die Dinge sind wie man sieht so einfach nicht, wie sie erscheinen mögen, kann, ja muß man hier mit G. Kellers Meister Jacques sagen. Übrigens ist auch der Anfang des Versus in AR mit *F a cd c cdc ...* tonal nicht so klar wie Greg *GF GF ac ...*, wie auch die Kadenz dieses Abschnitts *propterea* zeigt — könnte dies nicht etwa eine bewußte Umgestaltung eines in der Urfassung wie in AR gegebenen *F* sein? Beachtet man den Umstand, daß „bewegtes“ Rezitativ in Greg selten ist, erscheint diese Deutungsmöglichkeit nicht so abwegig. Ganz so unbegründet war die Wahl der „falschen“ Notatoren von AR also doch nicht. Daraus jedoch schließen zu wollen, welche Fassung ursprünglich war — sollte man mit der Frage beantworten, welche Fassung Ei und welche Fassung Henne war (eigentlich hätte man hier eine entsprechende Diskussion von Pfisterer erwartet, nicht nur eine Aufzählung von Varianten der Überlieferung in beiden Fassungen; so etwas ist zu erwarten). Man könnte damit auch weitere Hypothesen aufstellen; z. B.: Die ursprüngliche Fassung wird tonal von den beiden „falschen“ Notationen in AR am nächsten aufbewahrt, Greg war die *F finalis* nicht klar genug, so daß Greg hier aus tonalen Gründen die *finalis G* wählt, die in *MMM 2* überlieferte Version von AR richtet sich dann wieder nach Greg, individuell, etwa durch spezielle Kenntnis des Notators. Man kann also viele Hypothesen aufstellen.

Was man aber wirklich leisten müßte, wollte man Pfisterers *vorgelegte Argumentation* akzeptieren können, wäre eine sorgfältige Darstellung der Mechanismen oder Faktoren, die die Umgestaltung von Greg zu AR erklären bzw. klassifizieren könnten, also die die Frage erklären könnten, warum AR ausgerechnet den so auffälligen, gestaltmäßig und erlebnismäßig so markanten Anfang *C DC CG G FF FD DC C CGFG aca ...* zu einem so faden Gebilde „umgeformt“ haben soll, wie es eben in AR erscheint; man hätte also

Regeln zu finden, die klar solche Umformungen klassifizieren können — daß Pfisterer auch nur einen Ansatz dazu leistet, ist nicht zu erkennen; wie gesagt, *Vereinheitlichung* oder *Glättung* reichen hierzu nicht aus: Das wäre die eigentliche und tatsächlich musikwissenschaftliche Arbeit, nicht das einfache Vergleichen der Verwendung von Formeln oder die Angabe des Umstands, daß AR insgesamt wohl weniger Formeln aufweist als Greg, aber, darf gefragt werden, was für Formeln? Wie also sollte man eine Ableitung AR aus Greg in allgemeiner Art für dieses Graduale erklären, was wären die notwendig abstrahierbaren Merkmale des Unterschieds (der, wie angedeutet, von sehr verschiedenem Grad sein kann):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain musical notation for the text 'Di-le-xi-sti iu-sti-ti-am'. The AR staff has a more complex, rhythmic melody with many notes, while the Greg staff has a simpler, more regular melody. The lyrics are written below the Greg staff.

Daß dies bei der „umgekehrten“ Hypothese, die die Individualisierungstendenz in Greg berücksichtigt, möglich sein könnte, wurde hier anzudeuten versucht — daß dabei keineswegs eine direkte Ableitung von Greg aus AR vorausgesetzt werden kann, dürfte trivial sein, die beiden Initien sind nicht direkt auseinander abzuleiten. Für die achte Tonart ist dabei der von Greg schon mit der Initialwendung gegebene Rahmen, *C G c*, adäquat, wie das Off. *Elegerrunt*, der Int. *Dum medium* oder auch der Anfang des Tract. *Domine Deus* und weiteres Durchblättern des Gradualbuchs leicht zeigen kann (s. auch o., 2.11.4.5 auf Seite 1128).

Daß dies auch für AR gilt, kann das Grad. *Qui sedes* zeigen, dessen Anfang gewisse Ähnlichkeiten mit dem Anfang des Grad. *Dilexisti* in Greg aufweist — da jedoch steht dieses Grad. in der 7. Tonart und beginnt folgerichtig nicht so tief unter der Tonika, sondern mit dem Ton *a*, um, vergleichbar schnell, den Ton *f* zu erreichen; ein Aufstieg schon im Chorstück, das im zweiten Abschnitt im Höchstton *g* gipfelt. Der (gelegentlichen, d. h. „stellenweisen“) Beweglichkeit der Gradualmelodik entsprechend reicht die Melodie aber auch hinunter bis zur Unterquart unter der Tonika, also bis *D*, das immerhin im Chorstück dreimal ertönt, darunter mindestens einmal kadenzbildend. Das Grad. *Dilexisti* in AR weist dagegen mit dem Anfangsrahmen *D F/G G h/b* einen nicht unbedingt klar auf den achten (oder siebten) Ton weisenden Anfang auf. Daß der Anfang des Grad. *Qui sedes* in AR dem Anfang des Grad. *Dilexisti* in Greg nicht ganz fern steht, wird man kaum übersehen können:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom 'Greg'. Both staves have a four-line staff with square notes. The AR staff has a highly ornamented melody with many trills and flourishes. The Greg staff has a simpler melody with fewer ornaments. The text 'Qui se-des do-mi-ne' is written below the AR staff, and 'Di-le-xi-sti iu-sti-ti-am' is written below the Greg staff.

Es fiele ersichtlich schwer, die beiden Melodien nicht unmittelbar aufeinander beziehen zu wollen; würde man sie mit gleichem Text in beiden Fassungen finden, wäre die Negierung einer deutlichen Parallelität auch nicht ganz leicht zu begründen. Wesentlich anders ist in Greg die Hervorhebung der initialen Aufwärtsbewegung als Sprung, und, vergleichbar, wahrscheinlich sogar korrespondierend gemeint, die Gestaltung des zweiten, zum Höchstton führenden Initiums auf *iustitiam*, sonst sind die Fassungen modulo typischer Verschiedenheiten — ausgedehnte Ornamentierung des ersten Schlusses in AR, Verlängerung der „Rezitation“ durch „Triller“bewegungen und skalische „Ausfüllung“ der Sprünge in Greg — parallel. Wenn AR auf *Domino*, entspricht *iustitiam*, den Höchstton des Anfangs nochmals erreicht, steht das nicht nur in Widerspruch zum Prinzip der Ökonomie der Extrema in Greg, sondern kann wieder als, warum nicht sekundäre?, ornamentale Erweiterung bewertet werden, die allerdings die Prägnanz eben der Ökonomie des Höchsttons in Greg widerspricht, also auch von Greg gekürzt worden sein könnte — dies wird nicht behauptet, aber als eben denkbare Möglichkeit vorgestellt; die Komplexität der Beziehungen erlaubt offensichtlich keine einfachen Patentlösungen der Bestimmung des Unterschieds beider Fassungen, denn man müßte bei einer — angeblichen — direkten Abstammung AR aus Greg schon fragen, warum dann der markante zweite initiale Anstieg in AR so vereinfacht worden ist.

Das Beispiel mag hier als Hinweis darauf genügen, daß eine (angebliche) direkte Umarbeitung (oder ein entsprechendes Zersingen, Glätten oder sonst etwas) von Greg in AR im Falle des Grad. *Dilexisti* jedenfalls nicht daran hätte scheitern müssen, daß AR den angesprochenen *C G c* Rahmen nicht kenne! Damit aber wird im Fall des Grad. *Dilexisti* eine Umarbeitung von Greg in AR doch höchst unwahrscheinlich; natürlich bleibt die Frage nach der „umgekehrten“ Möglichkeit, die man z. B. so formulieren könnte: War das Grad. *Dilexisti* in der Urfassung eher der *finalis F* zuzuordnen — daß diese Urfassung bereits systematisch nach der später rationalisierten Oktoechosordnung klassifiziert gewesen sei, ist eine der vielen Behauptungen von Pfisterer, die nicht verifizierbar, ja unwahrscheinlich sind (aus diesem Grund wird hier von *zuzuordnen* und nicht etwa *zugeordnet* gesprochen — die gewählten Formulierungen haben einen Sinn, sind also nicht nach Laune „mißzuverstehen“).

Denkbar wäre also, daß Greg eine solche Unklarheit „genutzt“ hat, um eine doch recht eindringliche Darstellung des dann fest zu bestimmenden tonalen Rahmens, eben der 8. Tonart komponiert hat, d. h. eine so markante Erfindung, gerade zu Anfang der

Komposition, erdacht hat — und daß, wenn man so ableiten will, die Vorgabe, wenn sie der Fassung von AR nahe gestanden haben sollte, was nicht auszuschließen, ja nicht unwahrscheinlich ist, die Fassung des Initium des Chorstücks im Grad. *Dilexisti* nicht gerade bemerkenswert konturiert ist, wird wohl auch von Seiten weniger auf musikalische Ästhetik ausgerichteten Betrachtern eingeräumt werden müssen.

Doch auch mit dieser, natürlich hypothetischen Deutung ist man noch nicht an das Ende der Probleme in Hinblick auf die tonale Bestimmung des Grad. *Dilexisti* gelangt: Den fast unerwarteten „Einspruch“ liefert ein Blick ins Gradualbuch, wo man findet, daß die gleiche initiale Bildung im Grad. *Tenuisti* wiederzufinden ist — nur steht dieses Graduale in der 4. Tonart, ist also auf eine „sehr“ andere *finalis* bezogen, nämlich eine *finalis* mit einem Halbton über sich. Tonal macht die Melodie auch gewisse Probleme, weil sie durchgängig, d. h. bei Auftreten nicht die Oberquinte, sondern den Tritonus zur *finalis b* verwendet; im Grad. *Dilexisti* wird dagegen durchweg der Ton *h* gebraucht. Auf dieses Problem der beiden Tetrachorde wäre bei einer systematischen Verfolgung der hier erkennbaren Fragen natürlich ebenfalls einzugehen; hier sei der Blick nur auf den Anfang konzentriert — der aber bietet noch weitere Probleme: In AR ist das Grad. *Tenuisti* auf die *finalis D* bezogen, die Parallelität der Initien ist aber klar (ein typisches Beispiel für eine „rollierende“ Floskel findet man hier in AR auf *manum*; typisch für die Bewegungsart „im Kleinen“ in AR ist auch die Kadenz):

AR

Greg

Te-nu- i- sti ma- num

Die Differenzierung gegenüber dem Anfang des Grad. *Dilexisti* beginnt also mit der Kadenz auf *manum*; dies bedeutet zunächst nichts anderes, als daß gewisse Formeln tonartlich frei interpretierbar waren, wobei im Grad. *Tenuisti* die häufigen Kadenzen auf *C* eigentlich eher zur *finalis D* passen, die in AR besteht, als zur *finalis E*, wie sie in Greg gewählt wurde. Die Möglichkeiten der Spekulation über eventuelle genetische Abhängigkeiten in Bezug auf Nutzung dieser Initialwendung sind beträchtlich: Die Übereinstimmung ihrer Nutzung in beiden Fassungen im Grad. *Tenuisti* könnten z. B. darauf deuten, daß dies auch auf Gemeinsamkeit beider Fassungen mit der Urfassung verweist, erklärt aber noch nicht, warum Greg dann eine andere *finalis* wählt — kam im Original etwa der Ton *Es* vor, also der Halbton über der *finalis*, dann wäre die Wahl der *finalis E* (statt *D*) in Greg sinnvoll, aber natürlich auch ein sekundärer Akt, d. h. einer sekundären, kompositorisch schöpferischen Interpretation einer AR nahestehenden Fassung durch oder in Greg, die aber bereits in vorrationaler Zeit geschehen sein müßte, was wieder auf die Fragen nach Kriterien der tonalen Zuordnung in eben dieser Zeit aufwirft.

Im Sinne dieser Spekulation weiterschreitend kann man annehmen, daß der fade Anfang des Chorstücks im Grad. *Dilexisti* den Autor der Fassung Greg dazu veranlaßt hat, eine auffällige Wendung zu nutzen, die immerhin hinsichtlich der in beiden Gradualia „unterliegenden“ Verbform, *Tenuisti* und *Dilexisti* identisch ist; daraus würde sich dann auch die Diskrepanz zu AR ergeben; eine gewisse tonale Ambivalenz der Urform, die in AR durchaus noch „durchscheinen“ könnte. Wie oben angesprochen, könnte dann für die Diskrepanz der Überlieferung hinsichtlich der Schlußwendung (wobei der „Reim“ zu beachten ist) des Grad. *Dilexisti* in AR verantwortlich gemacht werden. Schlüssig ist eine solche Hypothese, auch wenn sie verlangt, daß AR der Urform wesentlich näher steht als Greg; wer hier eine eindeutige Lösung der genetischen oder überhaupt der Relationen weiß, der muß angesichts der Fülle von Möglichkeiten eben bereits vorher genau wissen, wie es gewesen ist, muß also mit dem Grad der Selbstsicherheit ausgezeichnet sein, die für solche a priori Urteile unabdingbar, vielleicht aber nicht immer mit der Wirklichkeit kompatibel sind.

Vielleicht aber wäre es doch nicht ganz sinnlos, bevor man solche endgültigen Hypothesen aus zahlreichen, in die Probleme nicht tief eindringenden Beobachtungen bewiesen haben will, zunächst einmal alle solche Beziehungen aufzustellen und zu klassifizieren versuchen. Daß Pfisterer diese notwendige Voraussetzung leistet, ist nicht zu erkennen, obwohl schon ein kurzer Blick auf Beispiele, die er anführt, wie hier exemplarisch angedeutet, auf die Komplexität der Beziehungen zwischen einzelnen Kompositionen in beiden Fassungen des Chorals deutlich genug hinweisen. Einfach die Tatsache von gewissen Varianten und Diskrepanzen der Überlieferung in beiden Versionen reicht kaum zum Vorlegen einer akzeptablen Argumentation zugunsten der rein stilistisch gesehen doch recht bizarren These einer aus Greg direkt entstandenen Fassung AR aus.

Eine Lehre kann man aus diesem Beispiel mit Sicherheit ziehen: Formeln und Wendungen müssen nicht Faktoren der Tonartzuordnung sein; eine Erkenntnis, die ausweislich des Begriffs der *wandernden Formeln* o. ä. nicht gerade als neuartig anzusehen ist. Daß dieses Prinzip als Möglichkeit auch in AR wiederzufinden ist, wer hätte dies a priori bezweifeln wollen?

Eine vergleichbare Formel stellt die von W. Apel als Schluß der Formel  $D_1$ , ib., S. 353 f., angeführte, meist als erste Kadenz auftretende Bildung der Graduale des 3. Tons dar, die man entsprechend auch in AR findet, die also als Teil des Erbes nach der Urfassung anzusehen ist; angeführt hier nach dem Grad. *Exsurge Domine non praevaleat* (die anderen mit gleichem Anfang haben zwar dieselbe Tonart, nicht aber jeweils gleichen Anfang — Wortidentitäten reichen sozusagen für musikalische „Assonanzen“ nicht aus<sup>555</sup>:

<sup>555</sup>Unterhaltsam ist dabei, daß in Greg der Anfang des Grad. *Exsurge Domine, fer opem* und des Grad. *Exsurge Domine et intende* in den ersten vier Tönen gleich sind, eine übliche Initialfloskel, *C DFE*, allerdings jeweils um eine Quint transponiert, d. h. das Grad. *Exsurge ... fer opem* beginnt die gleiche Floskel, die immerhin eine gewisse gestaltmäßige Kontur hat, als *G ach!* Beide Gradualia haben die gleiche *finalis*; in AR sind die beiden, parallelen Anfänge für wenigstens fünf Töne gleich, lauten aber beidemal „untransponiert“, also identisch *h hdc h!* Immerhin

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line staff. Below the staves, the lyrics 'Ex- sur- ge Do- mi- ne' are written, with hyphens indicating syllables across notes. The AR version shows a more direct melodic path, while the Greg version shows a more complex, step-by-step ascent.

Der Unterschied beider Fassungen einer einheitlichen Vorgabe entspricht ganz der Typologie entsprechend: AR füllt Sprünge diatonisch aus, wie zu Anfang — und zerstört damit gestalthafte Prägnanz —, Greg geht mit Extremtönen ökonomisch um, was man sowohl hinsichtlich des Tiefsttons *C* als auch hinsichtlich des Höchsttons *b* feststellen kann; insbesondere fällt auf, wie Greg den Tonraum langsam in übergeordnetem Anstieg erweitert: Erst mit Erreichen des Tons *a* wird auch *G* gesungen; der Aufstieg auf *Domine* findet ein direktes Echo im Aufstieg zu Anfang des Jubilus bzw. Interpunktionsmelismas: *EFGaG – EFGabG FF D..*; und daß von hier aus auch eine Beziehung zur Neume (im Sinne Guidos gesprochen) auf *Exsurge* besteht, wird man voraussetzen können. Greg bietet also in ganz anderem Maße den Eindruck einer auf längere Strecken geplanten Komposition — die Dynamik der Steigerung des Tonraums in Greg gegenüber der einfachen Wiederholung in AR, *FGa baGaGF ...* erscheint geradezu als motivische Arbeit: Greg erreicht seinen bisherigen Höchstton erst zum Schluß, AR bereits auf *Domine*. Und wieder muß die Frage gestellt werden, warum eigentlich eine derartige Primitivität direkt aus der ästhetisch sinnvollen<sup>556</sup> Gestaltung von Greg entstanden sein soll. Man kann sicher

ist beidemal am Schluß ein Halbton; die Melodien sind in AR einmal der *finalis D* — *Exsurge .. fer opem* — bzw. der *finalis E* zugeordnet: Es würde sich also schon lohnen, die Frage der verschiedenen Tonalitätszuweisungen in Relation zu parallelen Melodien statistisch und systematisch zu begründen, z. B., um ausreichende verifizierbare Daten zur Relation beider Fassungen zu erhalten.

<sup>556</sup>Beachtet man die jeweiligen Tiefsttöne ergibt sich in Greg auch ein übergeordneter Anstieg: *C D E D*. Von Interesse ist der Lagenunterschied der 1. Neume auf *Domine*, denn es gäbe keinen Grund für AR oder Greg hier anders zu singen als die jeweils andere Fassung: Ist für Greg die direkte Nachbarschaft zum „Halbton“ *b* wichtig?

Natürlich kann man das danach anschließende Absteigen nur in AR bis zum Tiefstton *C* als Steigerung des Effekts des folgenden Abschnitts ansehen, und damit als sekundäre ästhetisch bedingte Wirkungssteigerung, muß aber auch beachten, daß Greg diesen Tiefstton nur zu Anfang kennt, sonst also strikt *D* als untere Grenze einhält, wogegen AR diesen Tiefstton typgemäß jeweils am Verschuß nochmals, und betont, erreicht — hier könnte also sehr wohl ein sekundärer Eingriff von Greg vorliegen, der die tonale Eindeutigkeit der authentischen Tonart ebenfalls potentiell sekundär gesetzt hat. Auch hier kann man eigentlich nur die Komplexität der Relationen zu erfassen suchen, wenigstens zunächst.

Ein Blick auf die Relation eines in Greg herausragenden Melismas im Grad. *Exsurge Domine, non*

behaupten, daß eine Ausfüllung von Sprüngen, wie zu Anfang und zum Schluß sekundäre Ornamentierungen sein könnten, auch wenn dann immer noch die Frage bleibt, warum derartige „Verfloskelung“ entstanden sein soll, die angesprochenen Merkmale aber lassen sich nicht durch einen Begriff wie *verschnörkelnde, gestaltaufhebende Ornamentierung* erfassen. Greg stellt auch im Kleinen, meistens, eine kompositorisch höher entwickelte Form dar, die auch hier aus AR bzw. einer AR näher stehenden Form abzuleiten weniger Schwierigkeiten bereiten dürfte als das „umgekehrte“ Modell; auffällig ist in beiden Fassungen, daß sie einen eigenen Stil besitzen, der auch beschreibbar ist: Der Kadenzabstieg in AR ist anders als die Kadenz in Greg, und eben auch nicht einfach dadurch beschrieben, daß man von einer skalischen Ausfüllung von Sprüngen in Greg spricht; es handelt sich in AR um typische Floskeln, die sicher nicht nur als ornamental quasi improvisatorische Ausführungsmodalitäten angesehen werden können.

Angesichts der Häufigkeit des Auftretens von Formel  $D_1$  in fünf der acht von Apel angeführten Vertreter von Gradualia im 3. bzw. 4. Ton, zudem noch an herausgehobener

*praevaleat* dürfte auch von Interesse für die Behauptung genetischer Relation sein; die Passage direkt vor diesem Melisma ist in beiden Fassungen geradezu exemplarisch gleich: Unterschiede liegen in einzelnen Zusatztönen, wie in Greg der *torculus cdc* auf der zweiten Silbe, anderen Intervallen, wie auf der dritten Silbe, oder der Wiederholung von *c* nur in Greg zu Anfang der vierten Silbe — sozusagen läßliche Varianten; nur der in AR „angehängte“ *porrectus* kann als wirklicher Unterschied qualifiziert werden. Um so auffälliger ist bei dieser Gleichheit dann aber der Unterschied im folgenden Melisma, der offenbar eine sekundäre Zutat von Greg ist:

The image contains two musical score comparisons. The first comparison is for the phrase "non prae-va-le-at". The AR version shows a melisma on "le-" and "at" that is more ornate and complex than the Greg version. The second comparison is for the phrase "ho-mo:". The AR version shows a simple melisma on "ho-" and "mo:", while the Greg version shows a more complex melisma on "mo:".

Behaupten zu wollen, daß hier AR aus Greg entstanden sein könnte, dürfte als abwegige Vorstellung erkennbar sein. AR hat nicht etwa stilistisch nachweisbare Probleme mit großen Melismen. Auch die Gestalt des Melismas kann die Sänger von AR nicht so verschreckt haben, daß sie es bei ihrer — angeblichen — Weiterentwicklung einfach aufgegeben haben könnten.

Stelle als Anfang des Responsum, wozu noch ein Beispiel für ein zweimaliges Auftreten innerhalb der Melodie des Refrains des Grad. *Tu es Deus* kommt (auch im Grad. *Exsurge ... non* wird  $d_1$  im Refrain wiederholt; alles Zeichen für eine auch ästhetisch frei kompositorische Nutzungsmöglichkeit von Formeln in Greg), wird man der Formel einen gewissen engen Bezug zur Gattung und Tonart kaum absprechen wollen. Andererseits wird man ihr auch keine sehr enge Beziehung zur *finalis* und (in rationaler Zeit bzw. metaterminologisch gesprochen!) der ihr zuzuordnenden Oktavgattung bescheinigen können, die wesentlichen Töne sind gerade in AR nicht deutlich auf diese *finalis* bezogen.

Auch Greg läßt nicht immer die gemeinte Tonart sehr schnell erkennen (Was Guido explizit auch feststellt, wenn er — in rationaler Zeit — darauf verweist, daß man die Tonart erst mit Erreichen der *finalis* verstehen kann) — wenn man Tonart im Sinne der rationalen Definition des Systems der *finale*s nimmt: Im Grad. *Exsurge ... non* z. B. wird durch die Wiederholung des Schlußteils, also  $d_1$  (Apel), und andere Schlußbildungen erst der letzte Abschnitt des Chorstücks durch die *finalis* als Schlußton geformt, die Folge der Binnenkadenztöne ist *D D D D F E*; es wird also sehr stark vom Effekt des „Trugschlusses“ Gebrauch gemacht, wie man die vielleicht direkt fühlbare Spannung der „falschen“ Schlußtöne, hier des Subtons, bewerten könnte; ein Hinweis darauf, daß die tonale Ordnung der Urform mit Sicherheit nicht nach dem Prinzip der *finale*s bestimmt war; und da dieses Prinzip mit Sicherheit eine Idee der fränkischen *cantores* oder *magistri cantus* war, bleibt der oben geäußerte Zweifel an der, für seine These natürlich „notwendigen“, Behauptung von Pfisterer, daß das System bereits in Rom voll geläufig war. Das kann ausgeschlossen werden.

Warum gerade diese Formel als Beispiel einer, wenigstens tonal, *wandernden* Formel angeführt werden kann, ergibt sich aus dem Blick z. B. auf das Grad. *Deus exaudi* wie auch das Grad. *Deus vitam*, in dem man bekanntlich wenigstens den Schluß der Gesamtformel,  $d_1$ , sogar in entsprechender Stellung wiederfinden kann; es handelt sich dabei um den 8. Ton, also die *finalis G*, wo natürlich Binnenkadenzen auf dem Ton *D* viel eher tonal natürlich erscheinen, die Subquart kann im Sinne einer *affinalis*, besonders in der plagalen Version der Tonart verstanden werden. Amüsant ist neben dieser Zitatfähigkeit der Formel, daß sie im Grad. *Deus exaudi* zweimal auftritt, im Grad. *Deus vitam* ebenfalls, da allerdings sogar in Bezug auf wiederholte gleiche Wörter, nämlich *meas/meam*. Die Parallele im Grad. *Exsurge ... non* wie auch im Grad. *Tu es Deus*, wo auch die Schlußwendung,  $D_1$ , zweimal im Refrain auftritt, kennt diesen Bezug zum Text nicht (es wird wohl niemand auf die Idee kommen wollen, *solus* mit *in gentibus* als sprachklanglichen Reim ansehen zu wollen, der zum musikalischen Zitieren „auffordert“ — das gleiche gilt für das Grad. *Deus exaudi*, wo sich die Wörter *exaudi* und *percipe* „noch weniger“ musikalisch „reimen“, man muß also alle sozusagen von Textentsprechungen begleiteten musikalischen „Reime“ primär von ihrer Ästhetik her bewerten.).

Weil diese paarweise Verwendung des Motivs nicht nur in Gradualia des 3. Tons, sondern auch des 8. Tons in beiden Fassungen erscheint, muß man sowohl die gelegentlich, aber in beiden Tonarten, auftretende „Paarigkeit“, als auch das tonale *Wandern* als der

Urfassung zugehörig ansehen müssen. Ob dabei die Verwendung im 8. Ton im Grad. *Deus vitam* bei einer Wortwiederholung Grund für das *Wandern* war, und davon dann die Komposition des Grad. *Deus exaudi* „angesteckt“ worden sein könnte, wird man daher nie feststellen können, sich also bis zum Zusammentreffen mit den Komponisten im Paradies vertrösten müssen — vorausgesetzt, daß man in dem betreffenden Zustand noch an solchen Fragen interessiert ist, aber, um Jules Verne zu zitieren, *Quien sabe* (weil die Gradualia *Deus exaudi* und *Deus vitam* insgesamt fast identische Melodien besitzen, wird man selbst eine solche Frage als wahrscheinlich unpassend ansehen müssen — dann allerdings verliert der Bezug zur Wortwiederholung im Grad. *Deus vitam* seinen Sinn). Bei der nicht gerade umfangreichen Zahl von Gradualia der 8. Tonart kann man auch keine weiteren Schlüsse ziehen.

Von Interesse ist aber, daß bei der Übereinstimmung von Greg und AR hinsichtlich der Verteilung der genannten Formel die Tonarten der beiden Gradualia, die in Greg im 8. Ton stehen, in AR mit der *finalis F* versehen sind; für die Annahme einer direkten Abstammung von AR aus Greg erscheint dies schon als ein gewisses Hindernis<sup>557</sup>, insbesondere in Hinblick auf die angesprochene Relation der beiden Fassungen in der Gestalt der Formel. Schließlich ist doch auffällig, daß Greg eine *finalis* eindeutig vorgibt, AR, das vielleicht nicht vor 1050 aufgezeichnet wurde — das „Gegenteil“ wäre erst zu beweisen —, und das ebenso eindeutig eine Ordnung nach *finale*s kennt, bei einer (angeblichen) direkten Entstehung aus Greg dann hier die Tonalität oder besser „Finalität“ so auffällig verändert haben sollte.

Schon der Umstand, daß AR offenbar nicht eindeutig nach plagalen und authentischen Tonarten zu unterscheiden scheint, ist für eine solche These äußerst auffällig, weil schließlich diese Ordnung für Greg geradezu als unbedingte Konvention besteht. Daß AR, insbesondere in Hinblick auf die sicher späte Nutzung der einmal genuin „Gregorianischen“, d. h. mit Greg verbundenen Notierung von der Theorie von Greg beeinflusst war, ist zu erwarten, man mußte die Notation auf Linien erlernen, was außerhalb des Rahmens der Theorie z. B. in der Form des Lernens aus den Schriften von Guido kaum möglich gewesen sein dürfte.

Andererseits gibt es eben auch gestaltmäßige und andere Gegensätze, was gerade im Fall der Gradualia des 8. Tons fast zu erwarten ist. Man wird also annehmen können, daß die Urfassung nicht immer klare tonale Interpretation bzw. Klassifikation, auch nach wohl „vorrationalen“ Kriterien, wie sie für die ersten Tonare und noch Aurelians Schrift charakteristisch gewesen sein müssen, geliefert hat — das kann auch die Entdeckung von Jacobsthal zeigen. Zum anderen ergibt sich daraus aber auch, daß man AR hinsichtlich der

<sup>557</sup>Was Pfisterer, ib., S. 145, Anm. 412, kursorisch erledigt: ... *liegen zwischen der fränkischen und der römischen Melodiefassung noch weitere tonartige Veränderungen vor, deren Ursache nicht klar ist.* Wenn also Pfisterer hier keine Klarheit über die *Veränderungen* hat — eigentlich handelt es sich nur um eine *Veränderung* —, dann wird man dies akzeptieren müssen; nur wäre gerade hier eine Diskussion der Bedeutung dieser fehlenden *Klarheit* für die genetischen Theorien nicht ganz abwegig gewesen.

tonartlichen, d. h. „finalen“ Beurteilung von Melodien der Urfassung gewisse Eigenheiten zutrauen darf und kann. Angesichts zusätzlich des Umstands, daß die angeführte Formel,  $a_1$ , nicht gerade tonal festgelegt erscheint, ist also durchaus denkbar, daß beide Fassungen die Urform hier jeweils hinsichtlich der festzulegenden *finalis* verschieden beurteilt haben — zu beachten wäre auch, daß z. B. der *versus* im Grad. *Deus vita mea* in Greg bis zum Höchstton *e* reicht, in AR aber bis *g*, sich sonst aber meist mit dem Hochtton *d* begnügt — vielleicht war auch hier die Bestimmung der Urfassung nicht so einfach. Jedenfalls ergibt sich daraus mit Sicherheit nicht eine sichere Bestätigung der Theorie einer — angeblichen — zudem noch direkten Abstammung von AR aus Greg<sup>558</sup>.

Zu bemerken ist übrigens noch, daß das Grad. *Deus, vitam* den wohl umfangreichsten (melodischen) „Reim“ zwischen Kehrvers und Vers aufweist: Die jeweils gesamten letzten Sätze sind bis auf die, anschlußbedingt unterschiedliche erste Neume identisch, *in conspectu tuo* entspricht wörtlich *tribulavit me* (textlich oder auch „nur“ textinhaltlich liegt kein eventuell motivierender Reim vor). Wenn AR dies nicht kennt, „stattdessen“ aber die oben erwähnte Formel (*lacrimas meas* im Responsum entspricht *tota die bellans* im Vers, was Greg nicht kennt), wird ersichtlich das Prinzip der *Vereinheitlichung* als Kriterium der Begründung einer jeweiligen genetischen Relation obsolet<sup>559</sup>: Beide Fassungen

<sup>558</sup>Und dazu paßt auch die Beobachtung von Pfisterer, daß eine Hs. von AR die Melodie von *Deus vitam* der *finalis e* zuordnet; ob dies auch mit der parallelen Melodie des Grad. *Deus exaudi* geschieht, hätte man natürlich gerne erfahren, das läßt Pfisterer offen.

Wenn Pfisterer als Grund für diese, offenbar einmalige, andere tonale Zuordnung des Grad. *Deus vitam* den Umstand anführt, daß in einem der Gradualia des 3. Tons ebenfalls die Wendung *in conspectu* zu finden sei — wohlgemerkt, mit gänzlich anderer musikalischer Formel! —, dann hätte man für diese These doch gerne weitere Belege, daß also tonale Zuordnungen mit textlichen, hier nicht musikalischen partiellen Gleichheiten zu begründen seien; schließlich würde man dann auch erwarten, daß das Grad. *Deus exaudi* schon der Verwendung gleicher Formeln wegen, irgendwo auch einen gleichen Text enthält, was vielleicht hinsichtlich *verba oris mei* der Fall ist; Pfisterer allerdings weist darauf nicht hin.

Und daß die Formel  $d_1$  nicht gerade tonale Eindeutigkeit auszeichnet, also einen Notator zu einer tonalen Entscheidung zwänge, eben zur *finalis e*, ist auch nicht so ganz klar. Was, trivialerweise, erkennbar wird, ist, daß die Verwendung von Schlußformeln in AR kein identischer Vorgang ist mit der Wahl einer *finalis* für eine Melodie der Gattung *Graduale*. Und weil die Niederschrift die Festlegung einer *finalis* zwingend fordert, schon von der „unterliegenden“ Theorie her, muß man folgern, daß die Niederschrift von AR gewisse tonal interpretative Veränderungen am Aussehen der zuvor mündlich weitergegebenen Melodien bedingt haben mag; aber das hat wohl nie jemand geleugnet. Für Pfisterers These ergeben solche Diskrepanzen also nichts, denn das hat nichts damit zu tun, ob die AR insgesamt, insbesondere stilistisch, der Urfassung wesentlich näher stehen kann als Greg.

<sup>559</sup>Man kann leicht weitere Beispiele finden, wie etwa in der Comm. *Dominus virtutum*, wo man in Greg auf *ipse est* die gleiche auffällige Wendung wie zu Ende des folgenden Melismas auf *Rez* findet, was AR wieder nicht kennt.

*vereinheitlichen* in verschiedener Weise: AR wiederholt eine Formel aus dem Refrain im Vers; eine Formel, deren Entsprechung in Greg nach Apels Angabe nur auf den Kehrsvers beschränkt ist ( $D_1$  bzw.  $d_1$  finden sich in Greg nur im Chorstück!). Man kann daraus nur erschließen, daß beide Fassungen — wie auch nicht anders zu erwarten — nicht nur auf eine Grundform zurückzugehen scheinen, sondern auch jeweils eigene Entwicklungen haben, die, was wie gesagt gerade bei der tonalen Bestimmung auffällig ist, kaum voneinander abhängig sind<sup>560</sup>.

Wie soll man diese Diskrepanz hinsichtlich einer direkten genetischen Abhängigkeit jeweils einer von der anderen Fassung bewerten? Das Auftreten der der Gregorianischen Formel  $d_1$  entsprechenden Formel in AR ist in den Gradualia der *finalis E* offenbar genau wie in Greg auf das Responsum beschränkt; an dieses Prinzip scheint sich also Greg auch im Grad. *Deus vitam* und seiner Parallele im 8. Ton zu halten, AR verwendet dagegen im Grad. *Deus vita(m)* die Formel zweimal im Kehrsvers — parallel zu Greg —, dann aber nochmals, in Gegensatz zu Greg, im Vers. Im Grad. *Deus exaudi* entspricht AR hinsichtlich der Formelnutzung wieder Greg genau (die Formel erscheint im Vers auch in AR nicht, aber zweimal im Kehrsvers an jeweils der gleichen Stelle), obwohl in Greg die beiden Gradualia weitgehend gleiche Melodie haben. Die einmalige Verwendung der Formel in AR auch im Vers kann nicht durch (sprachlichen) Reim oder Inhalt begründet werden. „Andererseits“ verzichtet AR in beiden Gradualia, also in *Deus vitam* wie auch in *Deus exaudi* auf die umfangreiche Angleichung der jeweils letzten Schlußsätze<sup>561</sup>, wie sie aus Greg geläufig ist — es bleibt offenbar keine andere Möglichkeit, als zu konstatieren, daß die Urfassung hier nicht mehr zu ermitteln ist, weil beide Fassungen eigene Wege gegangen sind; sicherlich aus der gleichen Vorgabe — in jeweils wie vielen Entwicklungsschritten ist ebenfalls nicht rekonstruierbar. Daß AR hierin der Urfassung näher käme, ist weder mit Sicherheit zu bestreiten noch zu bestätigen.

Damit haben beide Fassungen eben eigene Entwicklungen durchgeführt; daß dies jedoch ein Beweis oder Anzeichen dafür sein müsse, daß die Form der Formel(n) in AR nicht wesentlich näher an der Urform stehen dürfe als in Greg, wäre wohl eine etwas weitreichende Behauptung. Formeln sind wohl in gewissem Grade auch frei einsetzbar. Wann ein Komponist oder „Arrangeur“ sich solcher Formeln bedient haben kann, dürfte gerade für AR nicht feststellbar sein — die Quellen sind insgesamt zu spät; und wenn solche Differenzen zwischen den Überlieferungen von AR bestehen, ist dies ein Zeugnis dafür, daß AR noch nach 1071 gewisse Probleme bzw. Freiheiten bot, die gelöst oder gestaltet werden mußten.

Das ist auch kaum überraschend. Angesichts der grundsätzlichen Verschiedenheit der Melodien des Grad. *Deus, vitam meam* in beiden Fassungen ab dem Vers — z. B. andere

<sup>560</sup>Der Abschluß des gleichen Schlusses von Vers und Responsum in Greg entspricht übrigens der Formel  $g_1$  der Gradualia des 3. Tons; was aber, weil es sich um eine einfache Kadenzwendung handelt, keine „tonalen“ Hinweise zu geben fähig sein dürfte.

<sup>561</sup>Bzw. syntaktisch korrekt, der beiden letzten einer musikalischen Absonderung fähigen Satz-teile.

Töne als Teilschlüsse —, und insbesondere der Unterschiedlichkeit der Melodien auf *tota die bellans*, auch hier einschließlich des Schlußtons, ist auch nicht möglich, etwa von einer „Verfestigung“ einer verwandten Melodiefassung in der Urform als Faktor zu einer geläufigen Formel zu sprechen. Klar ist aber, daß AR hier deutlich die *finalis F* gegenüber der *finalis G* in Greg betont; dies kann natürlich auch der Einsatz einer Formel leisten, die dann allerdings eben auf *F* bezogen ist, nicht auf *E* — auch dies zeigt recht gut die relative tonartliche Invarianz von Formeln als Möglichkeit ihres Einsatzes. Ob aber Greg hier der Urfassung näher steht als AR, kann niemand sagen, der nur solche Relationen betrachtet.

Übrigens könnte man sich auch darüber wundern, daß das Grad. *Dilexisti* in Greg nur in der bereits erwähnten allerletzten Neumengruppe eine Ähnlichkeit mit den beiden genannten Gradualia des gleichen Tons besitzt. Deutlich wird aus solchen Geschehnissen nichts anderes, als daß man vor jeder Hypothese der genetischen Relation erst einmal gründlich und vollständig die Formen jeweils einer Gattung vergleichen und daraus dann Klassifikationen der Unterschiede abstrahieren sollte; zu weitgehende Übersicht in der Zusammenstellung von Beobachtungen erscheint nicht besonders aufschlußreich zu sein. Die Fülle von Beispielen etwa der Gradualia des 5. Tons bietet hier umfangreiche Anschauungsmöglichkeiten.

Im Fall der betrachteten verschiedenen Nutzungen der Formel  $d_1$  als Teil der Formel  $D_1$  in den Gradualia der *finalis e* nebst ihrer Entsprechung in AR wäre angesichts der singulären Verwendung der AR Entsprechung der Formel  $d_1$  (Apel) im Vers des (AR) Grad *Deus, vita(m)* und angesichts der Einzelverwendung von  $d_1$  in Greg zu fragen, ob die Formel  $D_1$  als Ergänzung oder  $d_1$  in singulärer Verwendung, z. B. mit Wiederholung im Inneren des Responsum, als Abspaltung von der großen Formel zu verstehen wäre.

In Hinblick auf die größere Häufigkeit der Nutzung von  $D_1$  scheint die Annahme gerechtfertigt, in  $d_1$  eine Abspaltung zu sehen — auch deshalb, weil im Grad. *Tu es Deus* zweimal die Formel  $d_1$  frei eingesetzt auftritt. Ein Weg, diese Frage anzugehen, liegt darin, nach den Entsprechungen in AR zu fragen — daß  $d_1$  singulär erscheinen kann, beweist etwa das Grad. *Deus, vita(m)* in AR (wie auch in Greg). Zunächst bemerkt man, daß  $d_1$  in sehr vielen Gradualia, deren Kehrvers in Greg mit  $D_1$  beginnt, eine der Formen des Wortes *Dominus* vertont; von Zufall kann man hier kaum sprechen; wenn dieses Prinzip im Grad. *Tu es Deus* ebenso wie im Grad. *Deus, vitam meam* wie in seinem Parallelgraduale nicht eingehalten wird, kann man mit einer gewissen Plausibilität darauf schließen, daß diese Kompositionen später liegen, und daß die Verwendung der Formel da aus ästhetischen Gründen, also sozusagen kompositorisch frei geschehen ist. Dies macht auf die Notwendigkeit der Frage nach eventuellen ästhetischen Gründen einer Wahl dieser Formel an sozusagen „unpassender“ Stelle aufmerksam.

Weniger einsichtig ist aber der Umstand, daß AR zwar erwartungsgemäß das genannte Prinzip des Bezugs zu *Dominus* kennt, die jeweiligen Initien der betreffenden Gradualia jedoch nicht die Identität der Formel kennen, wie sie nach Apel für Greg charakteristisch ist: Der Formel  $D_1$  steht also in AR keine entsprechend einheitliche Formel gegenüber; es

gibt gewisse Parallelitäten, so zwischen dem Grad. *Eripe* und dem Grad. *Exsurge Domine non praevaleat*; auch hat das Grad. *Juravit* wenigstens den Anfang mit den genannten gleich; es gibt eine Einschubformel, das Grad. *Exaltabo* jedoch ist wieder anders, was auch für das Grad. *Benedicite* gilt. Die Formel, die  $d_1$  entspricht (in AR), beginnt mit der Silbe vor der Form von *Dominus* (dieser Teil wird in AR im Grad. *Deus, vita(m)* und im Grad. *Exaudi*, sowie im Grad. *Tu es Deus* „ausgelassen“ — ein Hinweis auf spätere „Fugenüberbrückung“ oder freien Einsatz nur der Schlußwendung?). Davor herrscht offensichtlich keine vergleichbare Formelhaftigkeit.

Angesichts des bekannten Umstands, daß AR gegenüber Greg weniger individualisiert ist, d. h. stärker Formeln nutzt, ist dies auffällig. Man wird nicht umhin kommen, die Formel  $d_1$  als der Urform<sup>562</sup> eigen zu akzeptieren; trivialerweise. Die Vereinheitlichung des Anfangs zu einer vollständigen Initialformel wird man demnach als eigene Leistung von Greg ansehen dürfen — oder man müßte Gründe für eine Differenzierung einer eher Greg entsprechenden Vorgabe in AR annehmen. Angesichts der oben beschriebenen ästhetischen Besonderheit der Formel  $D_1$  in Greg und des Charakters von AR fällt die Annahme einer solchen Lösung nicht gerade leicht. Und daß AR sich direkt aus Greg entwickelt haben sollte, erscheint geradezu als wissenschaftliche Bizarrerie.

Klar ist dagegen auch, daß die oben angesprochene freie Verwendung der Formel  $d_1$  bzw. ihrer AR Entsprechung bereits Merkmal der Urfassung gewesen sein muß; das ist beiden Fassungen gemeinsam. Damit muß die Frage nach der ästhetischen Begründbarkeit dieses freien Einsatzes als Frage an die Urfassung verstanden werden, was dann natürlich wieder die Frage nach der ästhetischen „Antwort“ der beiden erhaltenen Fassungen an dieser Stelle aufgibt.

---

<sup>562</sup>Es sei nochmals betont, daß Verf. sich der Problematik dieses Terminus, insbesondere von *oral tradition* Dogmen wie Zumthorscher Überlieferungsthesen, bewußt ist. Als vereinfachender Begriff, als Bezeichnung für das, was sich als AR und Greg Gemeinsames feststellen läßt, dürften auch extreme Anhänger der Vorstellung einer improvisationsartig variablen Natur mündlicher Überlieferung eine solche Verwendung des Wortes akzeptieren können.

The image displays three systems of musical notation comparing AR (Antiphonal Recitation) and Gregorian chant. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

System 1: Lyrics: Tu es De- us

System 2: Lyrics: qui fa- cis mi-ra- bi- li- a so- lus:

System 3: Lyrics: no- tam fe- ci- sti

System 4: Lyrics: in gen- ti- bus.

Von einer auch nur annähernden Parallele zur Umgebung der Formel  $d_1$  im Kontext von  $D_1$ , die die neue Nutzung sozusagen gestaltmäßig rechtfertigen könnte, kann ersichtlich nicht gesprochen werden — der Gegensatz zur Steigerung der jeweiligen Hochtöne, wie er oben angesprochen wurde (s. o., 2.11.4.6 auf Seite 1148), ist so groß, daß eine solche Erklärung ausscheidet: Eine Ähnlichkeit der Umgebung und seiner ästhetischen Charakteristik ist nicht gegeben. Damit stellt sich aber eine andere Frage: Wenn man annehmen will, daß AR ein direktes Derivat von Greg sein soll oder muß, dann könnte man angesichts der Zeit der Niederschrift von AR zunächst einmal fragen, ob dieses Derivat in schriftlicher Zeit entstanden sein muß, kann oder darf.

Setzt man nämlich diese Derivierung in musiktheoretisch „vorrationaler“ Zeit, muß es

doch wirklich Erstaunen erregen, daß der übernehmende Vereinfacher oder Primitivisierer von Greg zu AR die Gregorianischen Formeln auch in ganz anderem Zusammenhang so gut im Kopf hatte, daß er bei der Umformung der Melodie des Grad. *Tu es Deus*, und sogar in einer anderen Tonart, nämlich im Fall des Grad. *Deus vitam meam* und seiner Parallele im 8. Ton, der in AR zur Tonart mit der *finalis F* geworden ist, aus welchen Gründen auch immer, nicht etwa ad hoc die Formel umgewandelt hat, sondern sie in identischer Weise erkennt, umsetzt oder umformt; das ist angesichts der sonstigen „Freiheit“ im Umgang mit Greg doch nicht ganz trivial; und diese Freiheit wird in der — angeblichen — Umgestaltung von Greg in AR gerade in Hinblick auf die Gestalt von *notam fecisti in gentibus* leicht erkennbar in erheblichem Maße genutzt. Hinzu kommt noch, daß AR die sonst häufig auftretende Anfangsfloskel (auf *solus*) in dieser Wiederholung ausläßt<sup>563</sup>.

Während Greg *notam fecisti* sinngemäß als „Trugschluß“ auf dem Oberton der *finalis*, auf *G*, setzt, danach eine initiale Wendung ausführt, rezitiert AR auf *b/h* weiter, woraus sich das Melisma entwickelt. Greg gestaltet damit ebenfalls recht sinnvoll eine Parallele zu den vorausgehenden zwei Zeilen (so nach der Notation des Beispiels gezählt), wo die Binnenkadenz allerdings der Halbton unter der *finalis* ist. AR macht die erste Kadenz mit, die zweite dagegen hebt sich auf — ist das ein Ergebnis höherer sprachlich syntaktischer Intelligenz bei der Umformung in AR, oder soll man das als *Vereinheitlichung*, als *Glättung* oder sonst so etwas deuten? Dies ist ersichtlich eine rhetorische Frage, die verdeutlichen kann, daß die Relationsbestimmung etwas stärkerer Differenzierung bedürftig ist, daß mit solchen Vagheiten erst recht keine Argumentation genetischer Art möglich oder sinnvoll ist.

Probleme bleiben bestehen, die man z. B. auch dadurch zu erklären versuchen könnte, daß Greg hinsichtlich der Gestaltung von Kadenzen, d. h. auch Binnenkadenzen die AR

<sup>563</sup>Man findet sie als Einleitung dieser Formel im Grad. *Benedicite* auf *virtutes*; im Grad. *Exurge ... non praevalcat* auf *gentes* erscheint sie abgewandelt, wogegen im Grad. *Iuravit Dominus* auf *eternum* nicht der übliche Abstieg zu finden ist. Im Grad. *Eripe me* findet sich die Formel ganz zu Anfang auf *Domine* wieder in der Form von *solus*; im Grad. *Venite filii* könnte ein Fehler vorliegen, die Einführungsformel, *cdefed* findet sich dort verändert. Der Adaptor des zitierten Grad. *Tu es Deus* verzichtet beim zweiten Mal auf diese Einführungsformel wohl wegen des vorausgehenden großen Melismas; die Wendung *aaG*, die er auf die Silbe *gentibus* setzt, hat eine Parallele im Grad. *Eripe me Domine*, wogegen im Grad. *Exaltabo* die Wendung *aGGa EDC* auf *Domine* verteilt ist: Die Anbindung der Formel in den Kontext „nach hinten“ scheint also nicht ganz fest zu sein: Vielleicht war die Formel ursprünglich für ein zweisilbiges Schlußwort gedacht. Diese, etwas mühsame, Aufzählung zeigt, daß selbst bei Wiederholungen der Formel in einer Melodie gewisse Unklarheiten oder Freiheiten bestanden haben müssen. Hier handelt es sich nicht um irgendeine Vagheit der Repräsentanten einer jede Verwirklichung neu singenden *chant community*, sondern um Adaptionprobleme, denn die Form des eigentlichen *iubilus* ist durchgehend fest. Was auffällt, wenn man irgendwelche *Vereinheitlichungstendenzen* voraussetzt, ist, daß so viele *unvereinheitlichte*, d. h. individuelle Lösungen möglich sind — diese Unterschiede scheinen, wie angesprochen, besonders dreisilbige Wörter zu betreffen.

hier nächstliegende Fassung redaktionell interpretiert hat; immerhin wird so der musikalische „Reim“ auch sinnvoller — das muß er in der Urfassung nicht gewesen sein. Somit besteht damit also kein Grund, nicht anzunehmen, daß AR und Greg auf eine Urform zurückgehen, die AR hier beibehält — und damit wäre übrigens auch leicht erklärbar, daß AR jedesmal das identische Melisma einsetzt, also nicht in der Form, aber der Setzung des Melismas Greg hier ganz entspricht; aber, warum sollte AR den von Greg deutlich gemachten Einschnitt auf *fecisti* bei einer — angeblichen — Entwicklung aus Greg nicht übernommen haben; solche Fragen zu beantworten müßte man die Relationen erheblich genauer betrachten als dies bei einem Vergleich allein der Existenz von entsprechenden, parallelen Formeln an bestimmten, gleichen Stellen möglich ist. Daß gestaltmäßig eine aus der anderen Formel (des „Reims“) entstanden sein sollte, ist schon des für die Formel von AR obligatorischen *climacus EDC* nicht zu erkennen; wenn somit nur der Ambitus des Schlußabschnitts der Formel gleich ist, wird man an jeweilige „Eigenentwicklungen“ denken können oder sogar müssen.

Man könnte sicher verstehen, daß AR den beginnenden Tiefstton „wegglättet“, wenn man unbedingt AR direkt aus Greg entstanden ansehen will, weniger leicht verständlich ist dann aber, warum auf *Deus* der Tiefstton erreicht wird — auch dies könnte man als ästhetisch gewollte „Verschärfung“ des in der gleichen Neume erreichten Höchsttons erklären wollen, gerät dann aber zu dem Problem, warum dann die so klare tonräumliche Entwicklung von Greg so zerstört wird, der Aufstieg nämlich *F/G G/a G/b*, und schließlich die zur Schlußbildung — Subton der *finalis* — so effektive *clivis FD* von AR „weggeglättet“ worden sein sollte.

Natürlich könnte man versuchen, hierfür Parallelen zu finden und diese dann auch ästhetisch passend zu klassifizieren; das muß dann aber auch gemacht, und vorher als notwendige Aufgabe gesehen werden, um daraus dann aber auch möglichst viele Fälle der Unterschiede in der Gestalt von AR zu Greg erfassen zu können; darauf kommt es an! Daß die Formel  $d_1$  von Greg in AR nicht gerade eine sehr nahe Parallele besitzt, dürfte jedem Betrachter klar sein; daß AR somit also eine eigene Formel besitzt, die als Entwicklung aus Greg zu erklären, einige Mühe machen müßte — und die dann auch im Vers des Grad. *Deus vita(m)* (auf *lacrimas meas*) in beiden Fassungen jeweils in ihrer Eigenheit auftritt; tonal hat man also hier eine der *wandernden* Formeln vor sich, die in beiden Fassungen identisch auftritt, ohne daß daraus abgeleitet werden könnte, welche und ob eine Fassung die „originale“ Formel wiedergibt.

Wenn AR jedoch die Formel auf *tota die bellans* verwendet, wo Greg eine völlig andere Wendung kennt, muß man folgern, daß AR eigene Entwicklungen kennt, eine eigene, von Greg nicht abhängige, aber auch nicht in irgendeiner Weise als *Vereinheitlichung*, *Nivellierung*, *Glättung* oder sonst irgendeine qualifizierbare Kompositionsweise hat: Es gibt von Greg her gesehen, keinen Grund, hier die Formel einzusetzen, diese gibt es aber auch nicht vom Text, nicht von der syntaktischen Funktion her; hier liegt eine eigene Kompositionsentscheidung von AR vor, sie kann auch nicht von der Gestalt von Greg her

angeregt worden sein<sup>564</sup>. Dann muß man also, genau wie bei den erst noch zu erfassenden ästhetischen und stilistischen Unterschieden erkennen, daß AR ein eigenes stilistisches und ästhetisches Profil besitzt; dieses aus Greg abzuleiten, d. h. Gründe zu erarbeiten, warum eine derartige Entwicklung im als ursprünglich vorausgesetzten Denken von Greg (in dieser These) überhaupt hätte entstehen können. Das ist kein so triviales Problem, daß man auf seine Beachtung einfach verzichten könnte, wenn man solche a priori Vorurteile durchsetzen will.

Bemerkenswert ist auch, daß die Tonarten sozusagen deutlich verschieden sind, die (jeweilige!) Formel „wandert“ zwar in beiden Fassungen, aber in verschiedene Tonarten. Evident gibt es hier noch einige Probleme sozusagen rein statistischer Art zu lösen, bevor man überhaupt an genetische Fragen, geschweige denn Lösungen aufstellen bzw. behaupten kann. Zunächst müßte die Gesamtheit solcher Formelparallelen, also nicht nur einige Schlußformeln statistisch vollständig vergleichend erfaßt werden.

Hinzu kommt noch der Umstand, daß es wahrscheinlich unmöglich ist, die verschiedenen Arten von Unterschieden beider Fassungen überhaupt einheitlich zu klassifizieren: Betrachtet man einmal die Sequenz über *in gentibus* in AR bzw. die Neumenwiederholung in AR auf *notam*, so kann man in Hinblick auf die Gestalt von Greg an diesen beiden Stellen nicht von einer Entwicklung im Sinne eines „Zersingens“, wie man das auch immer bestimmen will, sprechen, sondern nur als völlig eigenständige Gestaltungsmöglichkeit von Melismen in AR, das gerne Neumenwiederholungen reiht. Die Form von Greg ist in beiden Fällen durch einfaches Auslassen beschrieben — wäre eine entsprechende Deutung also ausgeschlossen, also ein interpretatives Reagieren von Greg auf eine AR nahestehende Urform? Immerhin ließe sich die Form von  $d_1$  in Greg in Bezug auf die entsprechende Formel in AR ebenfalls als weitgehende Verkürzung oder Konzentration bewerten. Die beiden Aussagen erscheinen kompatibel. Damit soll kein entsprechendes „umgekehrtes“ Dogma aufgestellt werden, verdeutlicht werden soll nur, daß eine Deutung auch „umgekehrt“ ganz gut funktionieren kann, und hinsichtlich der „Komponiertheit“, der Markantheit von Bewegungsformen, einschließlich der so häufig festzustellenden Ökonomie der Extremtöne von oder in Greg, die im Vergleich zu AR (wie auch zu Mailand und Benevent) doch recht deutlich ist, auch eine gewisse Plausibilität beanspruchen kann. Greg und AR füllen ein vergleichbares Gerüst, bzw. eine vergleichbare Kontur oft genug stilistisch recht verschieden aus.

Der Umstand, daß AR gelegentlich zu anderen Bestimmungen der *finalis* einer Melodie kommt, dürfte ebenfalls ein ziemlich deutliches Argument gegen eine mehr oder weniger

<sup>564</sup>Von Interesse ist, daß in Greg im Vers des Grad. *Deus, vitam* ein musikalischer „Reim“ zwischen *Domine* und *bellans* gefunden werden kann, und zwar „affinal“ transponiert; daß dies Zufall sein sollte, fällt nicht leicht zu akzeptieren. Als einzige „Erinnerung“ an die Formel, in Greg, auf *vitam meam* und *meas* im Kehrsvers ist auf *bellans* die eben da auch auftretende Wendung *cccaaG*, sozusagen die Einleitung zu finden, die allerdings auch in anderem Zusammenhang in der Melodie dieses Grad. mehrfach auftritt; also kann AR auch von da nicht den Einfall bekommen haben, die Formel einzusetzen.

direkte Entwicklung oder auch Abstammung von AR aus Greg darstellen, denn seit den ersten Tonaren sind in den überwiegenden Fällen die tonalen Zuordnungen bestimmt; wer also aus Greg Melodien in der merkwürdigen Weise zu den Gebilden in AR entwickeln wollte, hätte in den meisten Fällen keine Probleme mit tonaler Zuordnung finden können — und es ist auch auffällig, daß die Notatoren seit dem 11. Jh. offensichtlich sich nicht an den Gregorianischen, schon lange tonal klassifizierten und in Liniennotation klar definierten Gregorianischen Melodien hinsichtlich der Tonalität orientiert haben. Also gibt es nur den einen Ausweg aus diesem Dilemma, die Annahme, nicht nur daß Greg in die Urzeiten des 8. Jh. hineinreicht, sondern auch, daß AR sich bereits lange vor dem ersten Tonar abgespalten haben muß. Wenn das nicht zur Zeit vor der fränkischen Rezeption des Römischen Chorals stattgefunden haben kann, wann bleibt dann eigentlich die Zeit zu einer derart verballhornenden Umwandlung von Greg zu AR? Solche Fragen seien nur erwähnt, um die Komplexität der historischen Wirklichkeit gegenüber den einfachen Modellen anzudeuten.

Ein weiteres Beispiel tonaler Verschiedenheit in beiden Fassungen findet Pfisterer im Grad. *In Deo speravit*, ib., S. 146, das in AR mit der *finalis a* schließt, in Greg aber mit *f* und den entsprechenden Formeln ausgestattet ist (vgl. Apel, *Gregorian Chant*, S. 345 f.). Im Refrain allerdings findet sich nur — übrigens in sonst nicht üblicher Binnenstellung — die Formel  $C_1$ , die man in der Fassung von AR an entsprechender Stellung wiederfindet. Der Gestaltunterschied betrifft vor allem die deutlich stärkere Ornamentierung von AR am Anfang und zum Schluß sowie das „bewegte“ Rezitativ nur in AR. Greg erreicht erst nach diesem, hier zitierten, Teil seinen Höchstton *d* — der Vers reicht noch bis *g*.

Es liegt also eine sinnvolle Disposition vor, die die ersten zwei Abschnitte deutlich in tiefer Lage setzt. AR kennt diese Zurückhaltung nicht, der erste Abschnitt reicht bis *f*; es gibt also keinen Grund dafür, Greg nicht als Reduktion ansehen zu können, womit nicht etwa behauptet wird, daß dies die notwendige Erklärung für den Unterschied sein müsse. Der Abstieg ist von der Kontur her dann identisch, die Gestaltung von Greg, sozusagen motivisch den Abstieg zu gestalten, sukzessive, *GE FGD ED DC* wird wie üblich in AR durch die skalische Bewegung, die aber nicht etwa einfache Ausfüllung ist, zerstört:

et re- flo- ru- it ca- ro me- a

Man wird keinen Grund erkennen können, daß hier eine Transposition gefordert werden könnte; die Verschiedenheiten zu Anfang des zitierten Satzes — die Formel  $C_1$  — lassen sich ebenfalls nicht in irgendeiner Weise als durch tonale Gründe bedingt verstehen: Der Gesamtrahmen bleibt gleich. Dies gilt auch für den vorausgehenden Satz, der

in AR nur um einen Ton höher reicht (was aber wieder ein ornamentaler „Überschuß“ sein mag). In den anderen Fällen, in denen Gradualia des 5. Tons die Formel  $C_1$  (Apel) nutzen, entspricht AR auch hinsichtlich der syntaktischen Setzung der Formel von Greg genau, auch hinsichtlich der *finalis*; man kann an das Grad. *Anima nostra* denken — immerhin fällt, aber in beiden Fassungen, auf, daß die sonst als Initialwendung des Refrains auftretende Formel hier nicht zu Anfang, sondern in der Mitte des Kehrsverses verwendet wird. Man kann daraus schließen, daß das Grad. *In Deo speravit* jüngeren Datums sein könnte, worauf auch die sonstige Formelfreiheit des Responsum hinweist, daß aber die Urform dieses Merkmal der Melodie gekannt hat. Festzuhalten bleibt, daß im Grad. *In Deo speravit* die Formel  $C_1$  ihre Signifikanz als initiale Tonartkennzeichnung verloren hat — was nicht etwa für Problematik mit der Tonartbestimmung verantwortlich gemacht werden kann!

Die, im zitierten Beispiel der Formel  $C_1$  besonders zu Ende klare Parallelität der Fassungen läßt sich auch in den folgenden Sätzen weiterverfolgen:

et ex volun-ta- te me- a con- fi- te- bor

Daß hier eine Parallelität besteht, ist nicht zu bezweifeln; ob sich ein Grund für eine Transposition finden lassen könnte, darauf wird noch einzugehen sein. Auch der Unterschied der Tonhöhen zu Anfang des Satzes, die eigentlich eine Quarttransposition darstellt, muß noch keinen Hinweis auf eine gemeinte Transposition in AR als Notwendigkeit bedeuten, denn im Anschluß werden die Melodien wieder identisch in ihren Rahmentönen (bemerkenswert ist die „Verschiebung“ von Greg zu Anfang der Formel um einen Ton nach oben ab *voluntate*, was mit der letzten Silbe wieder aufhört — solche Lageverschiebungen um jeweils einen Ton gibt es wie angesprochen öfter, auch hier wären also statistische Erfassungen unabdingbar; AR steht damit übrigens näher am Prinzip der Ökonomie des Höchsttons, der Aufstieg zu ihm geschieht anders als in Greg sukzessive, was sonst oft „Prärogativ“ von Greg ist: Könnte es einen Grund gegeben haben, daß Greg, in seiner Lage, hier den Ton *h* vermeiden wollte; undenkbar ist eine solche Erklärung des Unterschieds nicht, dann hätte aber Greg sekundär verändert, AR gäbe die korrekte Form wieder: Im Kehrsvers kommt *h* gar nicht vor, im Vers öfter, auch als Quilisma).

Erst mit dem letzten Satz des Responsum gehen die Melodien deutlich auseinander; hier also liegt das erste erkennbare Zeichen für die geschehene tonale Veränderung und/oder die Transposition:

AR

Greg

il- li.

Angesichts der „Unbeweglichkeit“ von Greg könnte man verstehen, daß ein auf eine entsprechende Vorlage reagierendes AR eine etwas bewegtere Melodie einführt. Andererseits ist AR stilistisch gesehen auch nicht so avers gegen Wiederholungen, daß man einen stilistischen Zwang für eine solche — eventuelle — Veränderung durch AR anzunehmen veranlaßt sein müßte. Hinzu kommt noch eine dankenswerte Beobachtung von Pfisterer, *ib.*, S. 146, daß nämlich in AR das Grad. *Inveni* an der gleichen Stelle die gleiche Wendung aufweist: *Anlass für den* von Pfisterer behaupteten, *Tonartwechsel dürfte die Ähnlichkeit der Schlussphrase des Responsum confitebor illi mit der entsprechenden Stelle des Gr. Inveni ... confortabit eum gewesen sein. Der a-Schluß des Verses war dann eine nahe liegende tonartliche Anpassung des Verses an das Responsum.* Dieser, wie gesagt dankenswerten Beobachtung ist zunächst nur hinzuzufügen, daß keine einfache *Ähnlichkeit* der beiden Sätze, sondern eine genaue Identität besteht, die mit einem musikalischen „Reim“ zwischen Chorstück und Vers verbunden ist, was wiederum typisch für die Tonart dieser Gradualia in AR ist (einen viel kleineren „Reim“ haben auch die Parallelen in Greg, allerdings einen jeweils verschiedenen) — und daß daraus auch nicht ganz klar wird, warum dann nicht gleich die gesamte Melodie in der Lage der *finalis* notiert ist; diese Frage ist offenbar nicht ganz trivial.

In Greg, das nach Pfisterer die Urform darstellen muß, ist nicht zu erkennen, daß die Schlüsse der betreffenden Chorstücke irgendwie ähnlich seien. Damit aber ist die Identität der Formeln in dem Sinne einer Einfügung, eines *Zitats* im Sinne von Johner zu bewerten, nicht als eine durch vorhergehende *Ähnlichkeit* provozierte Angleichung: Aus den jeweiligen Schlüssen der — angeblichen — Urform Greg jedenfalls läßt sich keine Verbindung zwischen dem Grad. *Inveni David* und *In Deo speravi* finden, da gibt es keinen Grund oder Anlaß für eine Veränderung der tonalen Zuordnung durch AR; die angesprochene Klassifizierung der Melodie in den 1. Ton in AR jedenfalls kann nur als eigenständige Entscheidung von AR gewertet werden. Man kann nicht einmal feststellen, in welchen Graduale die Formel ursprünglich ist. Mit dem Fehlen der Vorstellung einer Angleichung „vorher“ nur ähnlicher Melodiephrasen fällt natürlich auch der Grund, von einem *Anlass* zu sprechen (wenn man aus welchem Grund auch immer nicht von einem *Grund* sprechen will). Gibt es dennoch ein Merkmal, das einen Grund für die Transposition und auch die andere tonale Bestimmung finden lassen könnte? Der zitierte Schluß des Chorstücks des Grad. *In Deo* in Greg jedenfalls ist derartig eindeutig auf die *finalis F* gerichtet, daß eine Abweichung durch einen angeblichen Rezeptor, Zersinger oder Umarbeiter ausgeschlossen

ist: Greg schließt bereits *confitebor* sop eindeutig mit Kadenz auf *F*, daß der Schluß, die melismatische „Rezitation“ um diesen Ton zu seiner „Bestätigung“ überflüssig wäre.

Betrachtet man die Notation in Greg in den Sätzen *et ex ... confitebor*, so findet man den Einsatz des *tetrachordon synemmenon*; der nur hier, nur an dieser Stelle des Refrains zu finden ist. Bekanntlich gibt es Theoretiker, insbesondere die Zisterzienser, die den Gebrauch dieses „zusätzlichen“ Halbtons mehr oder weniger perhorreszieren. Denkt man dann an G. Jacobsthal, der jüngeren Generation aus naheliegenden Gründen weniger geläufig, so fällt ein, daß man das *b molle* durch Transposition um eine Quint nach oben ausmerzen kann. Da könnte der Einwand lauten, AR kennt, wenn auch recht selten, ebenfalls das Zeichen *b!* Darauf kann man antworten, daß das ganze Problem erst bewußt wird, wenn man die Melodie notieren will bzw. sie auf die rational definierte Skala projiziert; vorher, d. h. in einem „vorrationalen“ Zustand des musikalischen Denkens wird das nicht bewußt. Außerdem wird man den Notatoren von AR nicht gerade theoretisch auf der Höhe der Zeit stehende Reflexionsfähigkeit zutrauen können und wollen. Es ist also durchaus möglich, ja wahrscheinlich, daß der Notator des Grad. *In Deo speravit* die frei beginnende Melodie des Refrains tonal erst mit Auftreten des in der ursprünglichen Melodie, der Urform, zu bestimmen hatte, und da die wie gesagt einmalige Situation des — in rationaler Notation, also metasprachlich ausgedrückt! — auftretenden *b molle* „falsch“ auf das richtige diatonische System bezogen hat; wozu er das ganze dann natürlich transponiert notieren mußte. Die daran anschließenden Adaptionsmechanismen folgen ersichtlich von selbst. Damit ist aber noch nicht klar, warum der Notator von AR den ersten Ton wählt, in so deutlichem Gegensatz zur Betonung der *finalis* im Kehrsvers des Grad. *In Deo* in Greg; hier erscheint eine Ableitung geradezu unsinnig.

Daß die oben erwähnte kurzfristige Quarttransposition statt der dominierenden Quinttransposition (auf *es voluntate*) mit diesem Problem der richtigen Lokalisierung des Halbtons zu tun haben könnte, ist denkbar, nur, wie ebenfalls angesprochen, könnte hier gerade Greg sekundär, vielleicht nur bei der Rationalisierung, geändert haben. Daß der Notator nicht sofort seiner „Fehldeutung“ bewußt geworden sein muß, kann man in der „falschen“ Stellung der sonst das Initialmelisma darstellenden Formel  $C_1$ , d. h. ihrer Entsprechung in der Urform, begründet sehen<sup>565</sup>: Eine Erklärung der tonartlich anderen Bestimmung der beiden Melodien in Greg und AR ist somit rational restlos möglich — wobei gar nicht auf die Ablehnung von *b molle* durch einige, wirklich rational denkende, Theoretiker zu rekurrieren ist. Aus dieser Erklärung aber folgt, daß AR bei der tonartlichen Bestimmung bzw. der Festlegung einer Melodie auf eine *finalis* — und eine höhere als *a* konnte es nicht geben — völlig selbständig vorgeht, daß hier also mit Sicherheit eine Unterschiedlichkeit des Vorgehens zu konstatieren ist, eine Unabhängigkeit der beiden Fassungen voneinander, auf keinen Fall aber eine Abhängigkeit einer von der jeweils anderen Fassung: Daß oder ob Greg die tonale Zuordnung verändert, damit auch andere Schlußbildung eingeführt haben könnte, wäre auch erst mit Sicherheit auszuschließen; die

<sup>565</sup>Dem entspricht sozusagen, daß auch der Schluß des Refrains in Greg nicht formelhaft ist, im Gegensatz zu AR.

Transposition in AR muß nichts mit der anderen Tonalitätsbestimmung zu tun haben, denn diese ist in AR durch den musikalischen Schluß-„Reim“ eindeutig. Betrachtet man dazu noch die Abschlüsse des Grad. *Inveni David* in AR und Greg wird deutlich, daß hier keine sehr große Übereinstimmung vorliegt:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line staff. The AR staff starts with a higher note than the Greg staff. Below the Greg staff, the letters 'e-' and 'i.' are positioned under specific notes in the melody, likely indicating the starting notes of the formulae mentioned in the text.

Die Formeln (Schluß des Verses des Grad. *Inveni David*) sind nicht völlig verschieden (z. B. im *porrectus* auf *ei*), der Unterschied aber ist, sozusagen gerade deshalb, auch wieder so groß, daß eine Ableitung der Formel von AR aus Greg unverständlich wäre; Greg beginnt höher, vermeidet nach dem letzten *b* klar diesen Ton, steigt nochmals bis zur Quint der *finalis*, vielleicht in Berücksichtigung der Besonderheit des „Halbtone“, wie sie für Greg typisch ist, um damit den Abstieg um so auffälliger zu gestalten, *c* – *E* ist ein relativ großer Umfang. Genau diese Wendung kennt AR nicht. Dann der zweite Aufstieg oder Bogen, in dem Greg, wie nicht selten, den Tiefton, den auch AR kennt, nicht als „Vorschuß“, sondern als Anfang eines letzten initialen Aufstiegs nutzt — warum AR gerade diese Gestalt „zersungen“ haben sollte, wäre völlig unverständlich. AR verwendet eine floskelhafte Wendung, Greg eine markante Gestalt, man beachte nur die aufeinanderfolgenden Ambitus, *cb F*, *c E*, *D a D*: Für die Erklärung der tonartlichen Verschiedenheit des Grad. *In Deo* ergibt sich aus der Gestalt dieser, durchaus aufeinander zu beziehenden Formeln keine Erklärung; im Gegenteil ist die Schlußwendung im Grad. *In Deo* am Ende des Chorstücks so anders, daß davon niemand zur Adaption der zuletzt zitierten Formel in das Chorstück des Grad. *In Deo* veranlaßt werden konnte.

Hat also Greg bewußt eine andere Formel gewählt, vielleicht deshalb, weil zu Anfang der oben zitierten Melodie nicht *b*, sondern *h* erscheint, in einem gewissen Gegensatz z. B. zur beliebten Initialformel des 1. Tons, gibt AR die Urform wieder, warum nicht? Die Formeln sind eindeutig, ohne den Bezug auf Greg würde man kein Problem haben — und transponierte Notation ist allein Sache der rationalen Niederschrift, kann nicht Folge vorrationaler Melodierepräsentation sein. Ein Zusammenhang von Transposition in AR und anderer Tonartenzuordnung kann also nicht einfach vorausgesetzt werden. Auch hier scheint ein einfaches Patentrezept unangemessen, die Probleme erfassen zu können.

Dabei weisen die von Pfisterer so dankenswerter Weise vorgestellten, nicht erschöpfenden Beispiele tonaler Unterschiedlichkeit zwischen AR und Greg auch bei nicht ganz unterschiedlichen Melodien darauf hin, daß AR vielleicht noch im Stadium der rationalen Notierung, der Notation „seiner“ Melodien auf Linien gewisse Freiheiten besaß, daß also ein Notator bei Unklarheiten der Vorlage, der Urform des (dann) notierten AR (natürlich

nicht Greg), offenbar noch Formeln und Wendungen verändern konnte, daß AR hier noch im 11. und 12. Jh. ganz andere Freiheiten hatte bzw. sich nehmen mußte, als dies für Greg in der gleichen Zeit noch möglich war (natürlich modulo der von Jacobsthal bestimmten Veränderungen).

Damit ist klar, daß man in der überlieferten Gestalt von AR durchaus auch neuere Entwicklungsphasen erwarten könnte; nur ist damit der Stil nicht verändert: Die Schlußwendung des Chorstücks in AR ist so klar im Stil von AR gehalten, Wiederholung einer „Kreisfigur“, individualisiert allein durch eine dazwischen gestellte *bistropa*, daß man auch hierin, wenn auch nicht notwendig in der Stelle des Auftretens ein Weiterleben eines gegenüber Greg älteren, kompositorisch weniger entwickelten Stadiums sehen kann, ja sehen muß<sup>566</sup>. Wenn also hier AR durch eine falsche Interpretation der Melodieführung, die an der erst zitierten Stelle mit Greg sehr nahe übereinstimmt (Veränderung der Lage), zu einer Transposition veranlaßt worden sein sollte, wie angedeutet, und dann auch noch deshalb die Formeln des 1. Tons übernommen haben sollte, was doch nicht gerade wahrscheinlich ist, ergibt sich daraus weder, daß, ausgerechnet, Greg die Vorlage gewesen sein müsse — die Transposition ergibt sich als selbständiger Rationalisierungsakt —, noch daß die dann, eventuell, verwandten Formeln nicht sehr alt, jedenfalls klar vorgregorianisch gewesen sein können — der Unterschied des Schluß„reims“ im Grad. *Inveni David* läßt sich nur so verstehen, daß AR hier eine primitivere Form der erst in Greg entwickelten Formel kennt; warum sollte die neuerer Zeit entstammen als die Gestalt der Wendung in Greg, zumal hier für AR eine häufig verwandte Formel vorliegt (in Greg handelt es sich um die Formel  $D_{10}$ , die mit dem, im Gegensatz zu AR! — individuellen Schluß des Chorstücks immerhin sieben Töne gemein hat). Auch hier wäre Meister Jacques zu folgen, statt Patentrezepte aufzustellen, zudem noch ohne Betrachtung der jeweiligen Gestalten.

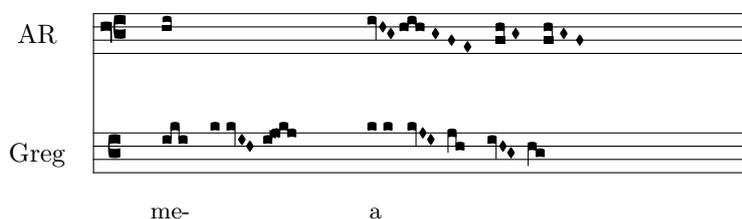
#### 2.11.4.7 Zur Relation „wandernder“ Formeln und tonartlich verschiedener Bestimmung in Greg und AR

Der bereits oben kurz erwähnte Unterschied der tonalen Bestimmung zwischen beiden Melodien des Grad. *Miserere mihi* fällt natürlich auch Pfisterer auf, der allerdings von vornherein die Fassung von AR — in den von ihm beachteten Stellen — als eine Bearbeitung von Greg auffaßt, ib., S. 146: ... *könnte der erste Anstoß zu den tiefgreifenden Umformungen in der römischen Überlieferung die Angleichung von ossa mea an anima mea gewesen sein, die eine Lagenverschiebung zwischen erster und zweiter Vershälfte bewirkte*. In der Tat findet man in Greg keine solche *Angleichung*, die Melismen auf die beiden aufeinanderfolgenden *mea* sind völlig verschieden — es bleibt allerdings die Frage, ob wenigstens eines dieser zwei Melismen in Greg als Vorgabe für das von AR gedient haben könnte; denn wie sollte man anders von einer *Angleichung* sprechen? Soll man dann

<sup>566</sup>Die vage erscheinende Wendung *kompositorisch weniger entwickelt* wurde oben an konkreten Beispielen erläutert und damit als notwendig vager Komplexbegriff in seinem Gebrauch begründet.

auch „Verfloskelungen“ nur in AR, z. B. hier zu Ende des nächsten Zitats, als *Angleichung* bezeichnen? vielleicht ist auch eine solche Bezeichnung etwas zu vage: Wenn der gleiche Still mit gleichen Floskeln vorliegt, dann muß es sich um eine, natürlich sekundäre *Angleichung* handeln?

AR weist wieder Standardfloskeln auf, als Abschluß die üblichen „rollierenden“ Floskeln, zu Anfang eine, immer nicht ganz triviale Skalenfigur (vgl. die Formelangabe bei Apel, l. c., S. 356; es handelt sich — in Greg — um die Formeln  $b_1$  und  $g_4$ , die nicht nur vom Schlußton her völlig verschieden sind):



Natürlich steigt die melodische Linie in jeder Fassung bei einer Kadenz ab; insoweit sind beide Fassungen gleichartig; daß man jedoch darüber hinaus eine Ähnlichkeit beider Fassungen — modulo potentieller Transposition — feststellen könnte, ist nicht zu erkennen; unverständlich wäre auch die Verfloskelung der Korrespondenz in Greg zum Schluß (die auch rhythmisch erkennbar ist): *fed ec dch ch*, wenn nicht ein ganz anderer Stil herrschte, den von Greg abzuleiten eben nicht möglich ist. Insbesondere ist die Verschiedenheit auf *mea* nicht zu erklären, was auch für die Gestaltung der Kadenz gilt. Dies gilt aber auch für das zweite Melisma auf *mea*:



Will man hier also unbedingt von *Umformungen*, deren, auch noch direkt abhängiges Ergebnis AR ausgehend von Greg sein soll, sprechen, so muß man einen Ersatz der beiden ungleichen Melismen durch ein einziges, den textlichen Reim beachtendes, aber völlig neuerfundenes Melisma annehmen. Das ist natürlich nicht undenkbar, fordert aber zumindest auf, nach wirklichen Parallelen zu suchen, ganz abgesehen davon, daß natürlich eine *Lagenverschiebung zwischen erster und zweiter Vershälfte* mit der tonalen Bestimmung nichts zu tun haben muß; es ist auch nicht zu erkennen, was damit gemeint sein soll: Das Wort *omnia ossa mea* ist in Greg absoluter tonräumlicher Höhepunkt, in AR aber nicht, da reicht das Abschlußmelisma höher. Der Unterschied liegt also in der Disposition

auf *omnia ossa mea*. Klar ist also, daß die gemeinsame Vorgabe hier keinen textbezogenen musikalischen „Reim“ besaß, daß also insofern Greg die ältere Fassung wiedergeben mag, AR eine sekundäre Beachtung des Textes durchgeführt haben kann — daß damit aber irgendetwas zur Relation beider Fassungen gesagt werden könnte, ist ersichtlich nicht der Fall: Warum sollte nicht auch AR, genau wie AR gegenüber auch Greg das gelegentlich tut, gegenüber Greg sekundär einen musikalischen „Reim“ einbringen, hier zudem noch motiviert durch den Text. Daß solche Relationen zu erwarten sind, dürfte trivial sein. Nur hat AR mit seinen Floskeln eine doch bemerkenswerte Gestalt in Greg „ersetzt“: Man beachte nur, wie der Komponist den Abstieg in Relation zum Hochton als Maßstab setzt, *d* ist oberer Grenzton, von dem aus die zwei *clives dh, da* den Abstieg generieren, und die Relation des *porrectus dcd* zum *torculus ced* als zufällig zu bewerten, fällt auch nicht ganz leicht — irgendetwas dürfte sich der Notator von Greg, bezeugt durch Metz und St. Gallen ja wohl gedacht haben, er notiert jedenfalls exakt (modulo der verfügbaren Möglichkeiten)<sup>567</sup>.

Markant erscheint im gesamten Verlauf der Melodie der Aufstieg in AR auf *Miserere*, der Quintsprung *DCGF* (im Refrain), der zudem noch auf *quoniam infirmus sum* wiederholt wird — es liegt nahe, nach der Entsprechung in Greg zu suchen; auch da wird man nicht gerade fündig werden können, zumal die Lagen in Greg völlig verschieden sind — oder man muß auch hier eine total entstellende *Umformung* mit *Angleichung* voraussetzen, was angesichts der Melodien schon etwas seltsam wäre. Sucht man weiter nach (jeweils) markanten, also kaum leicht zu „zersingenden“ Bewegungen, so wird man sicher den Anfang des Versus in Greg als nicht gerade unauffällig beschreiben dürfen (selbst wenn man aus seiner Form nicht unbedingt ein musikalisches Malen der Verwirrung herauslesen will, wie das SemantikerInnen sicher gerne täten); AR hat da auch ein Melisma, auf der Akzentsilbe, nicht als Jubilus, wie Greg; wer da aber eine melodische Parallele sehen kann, müßte schon mit einer objektiv nicht mehr nachvollziehbaren Phantasie begabt sein. Man kann weiter suchen — und wird in den beiden Melodien eben keine klar als solche bestimmbar Parallelen finden können. Das heißt ganz einfach: Die Melodien sind verschieden; nicht nur die Tonarten; von *Umformung* kann man nur dann sprechen, wenn man totale Veränderungen ebenfalls als *Umformungen* klassifizieren will. Sinnvoll erscheint dies nicht.

Angesichts der tonal geradezu exemplarisch klaren Zugehörigkeit der Melodie in AR zur *finalis D*, der in Greg zu *G*, wird man nicht umhin kommen, eine Unvergleichbarkeit festzustellen — was sich leicht dadurch beantworten ließe, daß Greg die weniger edle als primitive Simplizität der Fassung von AR nicht übernehmen wollte und neu komponiert hat — wenn man unbedingt eine Ableitung Greg aus AR „haben“ will. Und man könnte dann weiter fragen, warum etwa ein solcher *Umgestalter* auf die Idee gekommen sein könnte, die siebte Tonart zu wählen, und zwar hinsichtlich der Formeln im Vers ganz

<sup>567</sup>Somit kann man mit vollem Recht die Nutzung der neueren rationalen Linienschrift als rationale Rekonstruktion des melodisch Gemeinten betrachten, geradezu als klassisches Beispiel für die damit bezeichnete Methode.

eindeutig (dazu kann man Apels Angaben nutzen). Daß für die andere Tonartbestimmung in AR — als (angebliche) direkte Umformung aus Greg — ausgerechnet die so klar auf den Text bezogene musikalische „Reim“bildung ursächlich verantwortlich sein soll, wird man allerdings ebenfalls nicht einfach annehmen wollen; es bleibt wieder nur das Ergebnis, daß eine solche Wiederholung der gemeinsamen Vorgabe wohl nicht eigen war — nur, kann man das bei so verschiedener Melodieform überhaupt folgern? Dazu müßte man doch Kriterien finden, die sehr unterschiedliche Melodien in beiden Fassungen statistisch vollständig erfaßt und daraus vielleicht allgemeine Gründe abzuleiten erlauben könnten. Warum gibt es überhaupt verschiedene Melodien, gibt es hierzu irgendwelche Kriterien? Dies wäre vorgängig zu untersuchen.

Auch die angesprochene „umgekehrte“ Lösung soll hier nicht behauptet werden; es soll nur verdeutlicht werden, daß die Vorgehensweise von Pfisterer auch hier nicht überzeugen kann (ganz abgesehen davon, daß er die melodischen Gestalten für nicht beachtenswert hält): Es handelt sich um verschiedene Melodien, die in ihren jeweiligen Tonarten so eindeutig verankert sind, daß wohl niemand die Melodie — hier eben nicht die *Fassung* — von Greg im Verlauf des Refrains als nicht klar dem 7. Ton zugehörig ansehen könnte. Auch im Vers könnte nur der achtletzte Ton Zweifel daran wecken, ob nicht eine Zuordnung zum achten Ton besser wäre; hier hat wohl die Statistik sinnvollerweise den Ausschlag gegeben, und umgekehrt ist nicht zu erkennen, daß AR irgendwelche Zweifel an einer Zuordnung zum ersten Ton gar in Bezug auf Greg als Vorlage gehabt haben könnte — eine Umwandlung des Melismas auf *ossa mea* (in Greg) zu dem auf *anima mea* erscheint von der tonalen Disposition her nicht wahrscheinlich, eine Angleichung in umgekehrter Richtung dagegen wäre möglich. Warum also hat der „Reimer“ bei einer — angeblichen — Umgestaltung von Greg zu AR nicht diesen Weg gewählt? Man wird allerdings mit solchen Fragen kaum weiterkommen; sinnvoller erscheint auch hier zunächst der einfache Vergleich — und der ergibt „unüberwindbare“ Unterschiede. Über die Gestalt der Urfassung kann man hier also wieder nur spekulieren ohne Verifizierungsaussichten.

Übrigens weist Greg zu Ende des Melismas auf *Conturbata* eine Wiederholung der *neuma* — im Sinne Guidos — auf, *acaF acaF*, was dann auch noch im Folgenden sozusagen übernommen wird, ein schönes Beispiel „motivischer Arbeit“ in Greg:



Con- tur- ba- ta

Es wäre nicht verständlich, daß AR diese Stelle nicht übernommen haben sollte — wenn es denn eine Weiterentwicklung oder große Bearbeitung von Greg gewesen wäre: AR hat aber genau an dieser Stelle nicht einmal eine „rollierende“ Floskel! Man wird also mit demselben Recht feststellen müssen, daß aber auch Greg keine Umarbeitung einer Fassung sein kann, die der von AR auch nur nahestünde.

Auch im Grad. *Ego dixi*, das Pfisterer als Beispiel für verschiedene Tonartzugehörigkeit anführt, ist zunächst zu beachten, daß die Melodien in Greg und AR miteinander keine

Verwandtschaft haben; von einer Umarbeitung der einen in die andere Version könnte nur mit einiger Mühe gesprochen werden; auch trifft Pfisterers Beobachtung nicht ganz zu, daß hinsichtlich der irrtümlichen Schlußbildung des Verses auf *a*, ib., S. 147, *der kritische Punkt ... sei ... hier das Wort pauperem*, weil *die zugehörige Melodiephrase ... sowohl in F- als auch in a-Melodien aufträte*. Die Formel  $c_{12}$  in den *Standard Phrases* der Graduale V, Apel, ib., S. 349, ist im Schluß identisch mit der Formel  $c_1$  in den Gradualia des Typs *Justus ut palma*, Apel, ib., S. 361. Allerdings gilt dies eben auch für die Formel  $F_{17}$ , die in der Formel  $F_{10}$  in den Gradualia des Typs *Justus ut palma* wiederzufinden ist — der Anschluß, die Verbindung beider Formeln ist also klar fünfte Tonart; der Fehler geschah ganz am Schluß, im Anschluß an das Ende der Formel  $F_{17}$ , wo der Kompilator oder Adaptor in Greg in die Formel  $A_{12}$  (des Typs des Grad. *Justus ut palma* geraten ist, die im Gradualtyp *Justus ut palma* vierzehnmal den Schluß nach  $F_{10}$  bildet. Man kann also den Irrweg genau bestimmen; Pfisterers Bestimmung ist damit hier irrig.

Daß AR wegen dieser untypischen Verwirrung seine Melodie auf *a*, aber im ersten Ton gestaltet habe, kann man natürlich nicht ausschließen, um eine *Umarbeitung* kann es sich demnach aber nicht handeln, sondern um eine gänzlich neue Komposition (natürlich unter Verwendung der typischen Formeln (von AR), wie des Verschlusses und des Schlusses des Refrains). Andererseits ist aber auch nicht zu erkennen, daß AR überhaupt in diesem Falle auf Greg reagiert haben müßte oder könnte; es handelt sich um verschiedene Melodien, nicht um Parallelen, weshalb zu einer eventuellen genetischen Abhängigkeit auch nichts gesagt werden kann.

Die Frage, wenn man unbedingt genetisch fragen will, ist also, wie die Urfassung hier gewesen sein könnte — hat schon diese das „gemischte“ Aussehen von Greg, also den tonal falschen Schluß des Versus — es geht ausschließlich um diesen Teil — gehabt; dann hätte, wann auch immer, AR nur den Schluß betrachtet und allein den allerletzten Satz im Vers für die Gestaltung des gesamten Graduale verantwortlich gemacht. Ist damit ausgeschlossen, daß Greg eine Bearbeitung einer AR nächststehenden Urfassung sein kann (wenn man unbedingt genetisch fragen will)?

Das ist nicht notwendig: Daß Greg nicht von der heute faßbaren Überlieferung von AR direkt abzuleiten ist, liegt auf der Hand, daß AR im Laufe seiner Entwicklung eine in der Hinsicht des „falschen“ Schlusses, nicht aber in anderen Merkmalen, die in Greg überlieferte Form sekundär, z. B. erst beim Vorgang der rationalen Notierung verändert haben kann, ist möglich, ja wahrscheinlich. Damit ist Greg aber nicht notwendig Vorgabe von AR, was stilistisch zu erklären sowieso unmöglich zu sein scheint.

Bemerkenswert ist jedoch: Für AR ist die Formel so wesentlich für die tonartige Bestimmung, daß ein solcher „Fehler“, ein falscher Schlußsatz, bzw. die „falsche“ *finalis* zu einer Veränderung der gesamten Melodie in die entsprechende Formelhaftigkeit zwingt. Greg dagegen, dessen Sänger wohl bemerkt haben müssen, daß bis auf den letzten Satz im Vers ein tonal anderes Formelarsenal vorliegt, ist tolerant in dem Sinne, daß man sich in der tonalen Bestimmung nicht (ausschließlich) nach den Formeln richtet, daß also auch eine „falsche“ Überlieferung — wenn man die der Urform zuordnet — ertragen werden

kann; ein Hinweis auf ein moderneres, nicht mehr essentiell von Formeln bestimmtes tonales Denken. Es kann also durchaus sein, daß AR auch hier, bei seiner Veränderung der ganzen Melodie, ein archaisches Denken bewahrt. Als Argument für eine Entstehung von AR aus Greg ist das Beispiel also auch nicht zu gebrauchen; eben, weil man weder die Zeit der Entscheidung von AR kennt, noch die Urform rekonstruieren kann. Man kann natürlich ebenfalls sicher sagen, daß AR hinsichtlich der Tonartzuordnung der Vorlage von Greg nicht näher gestanden haben kann.

Wenn Formeln „wandern“<sup>568</sup>, ist das Auftreten derartiger Formeln nicht einfach als Zeichen für irgendwelche tonale Unbestimmtheit zu werten: Im Grad. *Bonum est confiteri*

<sup>568</sup>**Weiteres zu „wandernden“ Formeln** Die Unüberseh- oder besser -hörbarkeit solcher identisch erscheinender Wendungen erklärt Klöckner, *Analytische Untersuchungen*, S. 21, so: *Die Annahme einer mündlichen Komposition als Reproduktion eines durch herausragende Merkmale geordneten Rahmengerüsts würde nicht nur erklären, daß eine Formel wie diese*



*auch in den Grad. des I. Modus ... und — leicht variiert — in den All. des II. Modus ... auftauchen kann.* Angesichts des Umstands, daß es sich hier um den Abschlußteil der Kadenzwendung  $d_{12}$  nach W. Apel handelt, die (als Ganzes!) ein einzigesmal, nämlich im Grad. *Timete* als Abschluß des Responsums auftritt, wären Klöckners Angaben erst einmal zu präzisieren, denn er gibt nicht den Gesamtkontext wieder, in dem die von ihm zitierte Wendung auftritt. Weil die Wendung nach Apels Angaben nur in diesem Grad. erscheint (das Grad. *Ecce* ist nicht in den *Sextuplex* Hss. enthalten), AR dagegen die übliche, mit  $d_{12}$  kaum — natürlich wird die gleiche *finalis* durch Kadenzabstieg erreicht — vergleichbare Schlußformel aufweist, hat man erhebliche Schwierigkeit, Klöckners Erklärung zu folgen: Was vorliegt, ist doch nicht ein *geordnetes* — auch noch durch *herausragende Merkmale* — *Rahmengerüst*, sondern ganz einfach die Verwendung einer nicht trivialen Wendung an einem ausgezeichneten Ort, nämlich an den beiden Hauptkadenzen eines individuellen Graduale. Der Komponist dieses Grad. jedenfalls kann die Wendung nicht als Formel angesehen haben, sondern setzt sie, zudem in einem Kontext ein, der eigentlich erst die wirklich auffällige Kontur gibt (es wird die „kurze“ Fassung, d. h.  $d_{12}$  und nicht  $D_{12}$  zitiert):



Die Verwendung der Schlußwendung besteht also nicht einfach im Anhängen eines kurzen *iubilus*, sondern einer unbedingt notwendigen Schlußbildung — zum Schluß des Versus ist die Stelle übrigens rein melismatisch, bzw. *eum* ist syllabisiert, was noch deutlicher wird, wenn man hier beide Fassungen vergleichend zitiert:

AR

Greg

ti-men- ti- bus e- um.

Detailed description: This block shows a comparison of two musical settings for the phrase 'ti-men- ti- bus e- um.'. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melodic line with square neumes on a four-line red staff. The AR setting features a more complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, while the Greg setting is simpler, primarily using quarter and half notes. The lyrics are written below the Greg staff.

bzw. der Schluß:

AR

Greg

o- mni bo- no.

Detailed description: This block shows a comparison of two musical settings for the phrase 'o- mni bo- no.'. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a melodic line with square neumes on a four-line red staff. The AR setting has a more active melody with many eighth notes, while the Greg setting is more static, using mostly quarter notes. The lyrics are written below the Greg staff.

Die Schlußwendung ist in Greg zum Schluß des Chorstücks unabdingbar bzw. die Gesamtanlage ist auf die Verwendung dieser Schlußfloskel hin angelegt, denn das, einmalige, Erreichen des Tiefsttons *A*, auch noch im Quartsprung, ist so auffällig, daß man hier einen wesentlichen Ansatz für den Einsatz dieser Wendung sehen muß. Auch AR läßt einen minimalen — 6 Töne — musikalischen „Reim“ zwischen Vers- und Responsumschluß erkennen, der aber Parallelen in anderen Grad. des gleichen Tons besitzt. Bis auf die triviale Vergleichbarkeit der Kadenzkonturen wird man eine direkte Parallele nicht annehmen können. Originell ist der Aufstieg in AR auf *eum*, der sicher nicht aus Greg ableitbar ist.

Die Melismenabtrennung in Greg auf *bono*. ist (gegen die Interpunktion des Gradualbuchs) deshalb gerechtfertigt, weil der Schlußton ausdrücklich *lang* notiert wird. Wenn hier beide Schlüsse in Greg die *neuma* mit dem Tiefstton verschieden einleiten, wozu noch die Verschiedenheit der Text- bzw. Silbenzuordnung kommt — beim Versschluß reines Melisma, beim Schluß des Chorstücks durch *eum* mit der letzten Silbe verbunden —, wird man die Parallele in AR insofern als der Urform näherkommend beurteilen dürfen, als auch AR hier die Verteilung der Melismatik verschieden durchführt: Das Erreichen der *finalis D* auf *eum*, also nicht als Schluß, findet sich in beiden Fassungen; nur Greg „verunklart“ wegen Verwendung der Formel. Man könnte somit AR

vielleicht bis zu jeweils der Silbe *eum* bzw. *bono*. als ornamentierte Fassung der „reduzierten“ Gestalt von Greg ansehen — womit nicht gesagt sein soll, daß hier eine entsprechende genetische Abhängigkeit wahrscheinlich wäre: Die „Sprunghaftigkeit“ von Greg, die an beiden zitierten Stellen verschieden, von der Wirkung her aber verwandt ist — markanter zum Schluß des Chorstücks — ist, kann sehr wohl eine bewußte „Entornamentalisierung“ darstellen.

Angesichts des noch zu betrachtenden Auftretens der gleichen Schlußwendung jeweils zum zweiten Satzschluß im Melodietyp des All. *Dies sanctificatus* wird man ihr offenbar einmaliges Auftreten im Grad. *Time* als „Zitat“ im Sinne von Johner bewerten dürfen

Daraus wieder stellt sich die Frage, ob und an welcher Stelle der Einsatz der Wendung primär gewesen sein könnte: Zum Schluß wird die Wendung ersichtlich nur angehängt, und zwar in deutlicher Berücksichtigung des vorangehenden Schlusses — man beachte etwa die Relation der beiden *neumae aGaFD* und *GFFFEc*, also sozusagen reduzierte „Reaktion“ auf die erste *neuma* —, zum Halbschluß ist sie in den Text „hineingezogen“ und ließe sich vielleicht als redaktionelle „Interpretation“ der Gestalt des Schlußjubilus von AR auf *eum* betrachten, wenigstens stimmen funktional, in der Relation zum Text und auch der Kontur beide Fassungen hier überein, während der Schlußjubilus in Greg deutlich angehängt ist, vielleicht also eine kompositorisch sekundäre Entscheidung. Deutlich wird in jedem Fall, daß die Verwendung einer solchen Wendung nicht ohne sorgfältige Beachtung des vorangehenden Kontextes geschieht; auch hier gilt ein Gregorianisches Anpassungsgesetz; hier liegt ersichtlich individuelles Komponieren vor, der Einsatz einer gegebenen Wendung muß eingefügt werden, woraus übrigens auch ein bezeichnendes Licht auf Gregorianisches Stilgefühl fällt.

Also kann man nicht einfach von irgendeinem, wie auch immer *geordneten* Rahmengerüst sprechen, sondern von einer dezidiert motivisch denkenden Anlage des Schlusses, zudem noch mit einem rein musikalischen „Reim“; und warum man nicht mit festen Wendungen komponieren soll, bzw. warum dies kein Komponieren Ton für Ton sein soll, wenn man auch ästhetisch passend erscheinende Wendungen zitiert bzw. einsetzt, ist nicht zu erkennen, zumal wenn man die Unterschiede betrachtet, die zu der Gestalt der Gruppe von *neumae* im Melodietyp des All. *Dies sanctificatus* bestehen, da geht es nämlich um einzelne Töne. Hinzu kommt aber noch die Gestalt der Wendung selbst: Der, es sei wiederholt, im genannten Grad. einmal, an dieser Stelle auftretende Tiefstton *A* ist natürlich als solcher dezidiert „gewollt“, als einzelner Ton; und wer nicht in der Lage ist, die ästhetische Auffälligkeit des „rasanten“ Abstiegs auf *eum* — eine Oktav in zwei Sprüngen, zu erleben, versteht diese Musik nicht.

Die Funktion des von Klöckner angeführten Motivs — und als solches muß man eine Wendung bezeichnen, die kompositorisches Objekt ist — ist ersichtlich die Kadenzbestätigung der *finalis* durch mehrfaches „Ansteuern“ und Umspielen: *CD FFDCD FFGFF DED*, was eine gewisse Entfernung von ihr fordert, was hier durch die Terz nach oben und den Subton geleistet wird.

Insofern ist die Schlußfunktion eindeutig; deshalb ist auch Klöckners dankenswerter Verweis auf eine vergleichbare Wendung im All. *Dies sanctificatus illuxit nobis, venite gentes* von einigem Interesse, weil da der Anfangsteil der Wendung initial eingesetzt wird; danach folgt ein längeres Rezitativ, erwartungsgemäß auf *F*, das übrigens keine Parallele in AR besitzt, was doch wohl ein starkes Indiz für sekundäre Entstehung sein dürfte (wenn man solche Spekulationen anstellen

will):

The image shows two musical staves comparing the AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) styles for the text "ve- ni te". The AR staff shows a melisma on "ni" with a high, sustained note. The Greg staff shows a more varied melisma on "ve-" with a lower, more active melody.

Hinsichtlich der Gesamtanlage, nach Klöckner wohl des *geordneten Rahmengerüsts*, sind beide Fassungen gleich, die Melismenverteilung dagegen ist völlig verschieden, wobei AR fast eher normal erscheint, wenn es das Hauptmelisma auf die Akzentsilbe setzt, wogegen Greg die „Vor“-silbe musikalisch so aufwendig gestaltet, „dafür“ aber wenigstens vom Höchstton her gesehen, den Akzent beachtet, und zwar in der Art, wie man das normale Rezitativ musikalisch belebt eben durch Akzentbeachtung. Diese Situation läßt die Vermutung nicht unwahrscheinlich sein, daß Greg hier gegenüber der gemeinsamen Vorgabe einen Einschub eingefügt haben könnte, während AR der älteren Fassung näherkommen könnte. Andererseits handelt es sich in Greg um die — besondere (s. u.) — Ausprägung einer typischen Melodieformel, in der die zitierte Passage obligatorisch ist; es handelt sich also um eine vielleicht traditionelle Form.

Daß diese jedoch von eventuellen Umgestaltungen frei geblieben sein sollte, ist ebenfalls nicht wahrscheinlich, d. h. eine eigenständige Entwicklung eines solchen Melodietyps ist bei Beibehaltung dieser Charakteristik, eine Gesamtformel für viele Texte zu sein, nicht auszuschließen. Die Vermutung, daß Greg gerade hier eine eigenständige Weiterentwicklung einer gegebenen Form ist, kann auch das Auftreten des Tiefsttons *A* in Verbindung auch in diesem Melodietyp nur mit der zitierten Wendung nahelegen: Wie im zitierten Grad. *Timete* kennt auch der Alleluia-Typ *Dies sanctificatus* diesen Tiefstton nur an der betreffenden Stelle, die diesen Tiefstton ja auch in einer Weise einleitet, die auffällig ist.

Angesichts der Häufigkeit des Auftretens des Melodietyps des All. *Dies sanctificatus* wird man wie gesagt die Verwendung der zitierten Wendung im Grad. *Timete* als „Zitat“ bewerten können, als kompositorisch individuelle Entscheidung, hier eine offenbar als ästhetisch brauchbare Wendung einzusetzen.

Damit nicht genug, erweist die Wendung ihre Komplexität, und damit die Nichttrivialität ihrer Verwendung auch im zitierten Grad., dadurch, daß sie auch im Alleluia verschiedene Ausprägungen besitzt; man muß dazu nur Johners Aufstellung des Typs, *Wort und Ton*, S. 356, betrachten, um seiner Feststellung zu folgen: *Dem 2. Satz fehlt die Regelmäßigkeit; Ja, es fällt schwer, in kurzen Regeln das Verhältnis von Melodie und Text anzugeben.* Im All. *Dies sanctificatus* (und direkten Entsprechungen) erscheint die Wendung eindeutig als Initium, denn nach ihr folgt ein Rezitativ. Dies aber ist nicht die einzige Art des Auftretens: Sie kann auch eindeutig Einleitung der Kadenz darstellen, wenn nämlich das Rezitieren bereits vor dem Eintritt der Wendung auftritt, wie im All. *Hic est discipulus*. Eine Form wie im All. *Dies sanctificatus* wäre für diesen Text möglich gewesen: Wie *venite* ließe sich auch *qui testimonium* vertonen. Die genuin AR

Fassung des All. *Hic est discipulus* hat mit Rezitation auf *qui testimonium* und großem Melisma auf *testimonium* eine so unterschiedliche Disposition, daß von daher keine Erklärung des angesprochenen Unterschieds der Anwendung des Melodietyps in Greg zu entnehmen sein dürfte.

Man kann nun natürlich tiefst sinnige Erörterungen über Verlust der Verbindlichkeit bestimmter Formelmerkmale als typisches Ergebnis der zwangsläufigen Vagheit einer Überlieferung durch *oral tradition* sehen wollen, man könnte aber auch einfach die absolute Identität der melodischen Form der Wendung beachten, und die verschiedene Zuordnung zu Textmerkmalen als Ergebnis kompositorischer Freiheit oder individueller, dann aber auch so überlieferter, Entscheidung im Gesamtkontext des Melodietyps ansehen. Warum eigentlich nicht? Das All. *Dies sanctificatus* hat im ersten Satz (nach der Terminologie Johners) ein sehr ausgedehntes Rezitativ, nämlich acht Silben, so daß ein Anfang des folgenden Satzes ebenfalls mit Rezitativ auf der gleichen tiefen Lage, wie im All. *Hic est discipulus* eine gewisse Langweile generieren könnte, wogegen dies im Fall des letztgenannten Beispiels nicht so deutlich auffallen muß, denn da ist das Rezitativ im 1. Satz nur vier Silben lang; damit soll nicht behauptet sein, daß hier der Grund oder auch nur ein Grund für den genannten Unterschied des Einsatzes der Wendungen zum 2. Satz im Melodietyp des All. *Dies sanctificatus* gefunden sei; dazu wäre noch die Bewertung aller anderen „Versionen“ im Gesamtkontext notwendig — hingewiesen werden soll nur darauf, daß das Auftreten von verschiedenen Zuordnungen einer identischen Formel zum Text vielleicht auch einmal aus musikästhetischer Sicht betrachtet zu werden verdiente, und zwar dezidiert als heuristischer Ansatz, obwohl ästhetische Wirkung nicht ausreichend rationalisierbar ist.

Von Interesse ist diese verschiedene Zuordnung im genannten Melodietyp auch deshalb, weil diese — relative — Freiheit einen Erklärungsansatz für die ja ebenfalls freie Nutzung (fast) der gleichen Wendung nun syntaktisch an wieder verschiedener Stelle, ob als reiner *iubilus* oder als Schlußwendung von der letzten Silbe an; als *initium* eben eines Schlußmelismas. Offensichtlich, was kaum eine neue oder überraschende Erkenntnis darstellt, aber vielleicht doch wieder einmal erwähnt werden sollte, kann der Gregorianische Komponist bestimmte melodische Wendungen auch frei als reine Melodien einsetzen, d. h. die Regeln zur Zuordnung zu bestimmten textlichen Gegebenheiten sind im sozusagen Kleinen — die syntaktische Großfunktion ist natürlich kaum veränderbar — klar als formale Regeln bestimmt, müssen also nicht Teil der Wendung sein, sondern können auch als solche bewußt gewesen sein. Und warum auch nicht, warum soll es nicht in der Fähigkeit der *magistri cantus*, oder wie sie auch genannt wurden, gelegen haben, melodisch komplexe Gebilde als solche und die Regeln zur Zuordnung zu textlichen Situationen bewußt davon unterscheiden zu können? Nur weil derartige kompositorische Rationalität mit den Postulaten der strikten *oral tradition* Lehre nicht zu vereinen ist? Zumindest ist die Frage gerechtfertigt, ob man wirklich alle solche Erscheinungen auf *Rahmengerüste* und irgendwelche sonstigen Allgemeinplätze zurückführen kann und nicht auch die ästhetischen Bedingungen beachten sollte.

Für die von Klöckner an gleicher Stelle noch angefügten Beispiele für textgezeugte, nämlich durch, bei liturgischen Texten nicht gerade fernliegende gleiche Texte angeregte melodische Identitäten über Gattungs- und Tonartgrenzen hinaus kann ein Bezug auf *Rahmengerüste* mit Sicherheit nicht als ausreichende Erklärung gelten: Es handelt sich um das so häufig zu beobachtende bzw.

finden sich in Apels Darstellung, ib., S. 349, ebenfalls die beiden Formeln,  $c_{12}$  und  $F_{17}$ , die ib. S. 361, also in einer anderen Tonart bzw. Melodietyp (Grad. *Justus ut palma*) als  $c_1$  und  $F_{10}$  auftreten: Warum dies ein Grund dafür sein soll, daß *auf die doppeldeutige Melodiephrase auf tuam die Fortsetzung entsprechend dem a-Modell* erfolge, wenn die Formelfolge insgesamt nur aus Formeln des fünften Tons besteht, ist unerfindlich, denn

---

zu hörende Phänomen, eben daß gleiche Textstellen in verschiedenen Liedmelodien und Texten potentiell, nicht zwangsläufig, zu musikalischen Identitäten bzw. eben „Zitaten“ führen können. Und auch hier kann es sich, wie bereits ausgeführt kaum darum handeln, daß ein Komponist habe ein semantisch wirksames Signal geben wollen: Achtung, hier handelt es sich um den gleichen Text, den man auch im Lied NN. findet — welcher Hörer, gleich welchen konkreten Geschlechts, das mit der musikalischen Hörfähigkeit auch kaum spezifisch zu verbinden ist, könnte mit einem solchen klingenden Hinweis auch nur etwas anfangen, denn, wenn er die Texte versteht oder kennt, wird er jede Textgleichheit als solche wahrnehmen. Man wird also auch hier eher ein kompositorisches Prinzip annehmen müssen, das aus einer gewissen Freude an solchen „Zitaten“, an der Verwendung einer bekannten Wendung bei der Neugestaltung — die jeweiligen Prioritäten lassen sich sicher nicht immer leicht rekonstruieren — einer Melodie resultiert, nicht aus irgendwelchen Zwängen eines formelhaften *oral tradition* Denkens; man kennt eine solche Wendung, und kann sie auch einsetzen, wie bekannt, „sogar“ ohne textliche Begründung. Die Wendungen sind also auch kompositorisch verfügbare Objekte, ästhetisch wertbare Mittel des Komponierens. Um nochmals die Frage anzusprechen, ob der Choral nicht als Ergebnis auch den einzelnen Ton, als möglicher Träger markanter Merkmale innerhalb einer öfter verwandten melodischen Wendung beachtender Komposition sein kann, sei der Unterschied der Wendung in ihrem Auftreten im Grad. *Time* und im, wahrscheinlich die Quelle bildenden Alleluias des Typs *Dies sanctificatus* angesprochen: Darf man wirklich den nur auf einem Ton beruhenden Unterschied des zentralen *climacus*, einmal als normaler *climacus FDC F* zum andern, im Grad. als *climacus resupinus FD CD F ...* bzw. in der Notation von St. Gallen *FDC DFF ...*, nämlich als an den *climacus* anschließenden ersten Ton eines *strophicus* als irrelevante Variante bewerten, als Erscheinung, die dem Komponisten des Grad. gar nicht bewußt sein konnte? Gerade der „Ersatz“ der *tristropa FFF* im Alleluia durch den *strophicus CFF* könnte ja auch ernst gemeint gewesen sein, als eine Verdeutlichung des Zieltons. Denn auch der Anschluß, *clivis cum pressu GFF*, entspricht nicht dem Alleluia, wie auch der Abschluß mit *torculus DED* sich im Alleluia, da wo ein abschließender *torculus* auftritt, nicht findet, da wird diese Neume „erweitert“ als *torculus* mit *punctum DED D*. Abgesehen von der völlig anderen Beziehung zum Text darf vielleicht doch gefragt werden, ob hier nicht kompositorisch bewußte Unterschiede gesetzt sind, schließlich ist hier die *clivis GF* nicht auf einen Akzent zu beziehen, sondern reine Musik geworden (wenn man die nicht unwahrscheinliche Quelle im Alleluia sieht). Natürlich wird man hierauf keine endgültige Antwort geben können, daraus aber eine sozusagen a priori Entscheidung für die Methode zu geben, daß solche Unterschiede nicht relevant, nicht kompositorisch gemeint sein können, erscheint nicht akzeptabel, zumal wenn es ja nicht unmöglich erscheint, ästhetische Gründe zu finden — auch das ist natürlich kein endgültiges Argument, aber als eigentlicher Grund auch des Chorals nicht deshalb auszuschließen.

die Folge  $c_{12} F_{17}$  ist im Gradualtyp des 5. Tons heimisch, wie auch die Anfügung von  $F_{10}$  (dieses Typs); es ist nicht der geringste Grund erkennbar, die Melodie nicht vollständig im 5. Ton zu sehen — und *unelegante* Quintsprünge gibt es gar nicht so selten<sup>569</sup>, gerade im Graduale (ib., S. 147). Man kann aus „wandernden“ Melismen und Melismenfolgen gerade keine tonale Ambiguität erschließen, zumal wenn wie hier ausschließlich Formeln in der einen Tonart auftreten.

AR ist im allgemeinen — und man muß doch wohl den gesamten Melodieverlauf vergleichen — gegenüber Greg zunächst durch auffällige Kürze charakterisiert: Das große Melisma (in Greg) auf *mane* fehlt fast ganz — eine Reduktion in AR oder eine Erweiterung einer nicht gerade merkmalsreichen Gestalt in Greg? Das Melisma auf *misericordiam* ist in AR ebenfalls viel kleiner. Die seltsame Idee, eine Wendung „reim“artig zu wiederholen, die einmal über *misericordiam tuam*, dann aber über *veritatem tuam* steht, erscheint ebenfalls nicht gerade als sinnvolle Entsprechung zum sprachlichen Reim — ein sekundärer Fehler der Überlieferung von AR? Daß Greg, in dem hinsichtlich der Formelverwendung keine tonalen Probleme erkennbar sind, diesen musikalischen „Reim“ nicht kennt — muß das ein Zeichen dafür sein, daß AR hier übernehmend interpretiert, oder könnte dies auch eine in der nicht gerade kurzen Überlieferungszeit von AR zwischen *oral tradition* und rationaler Notation erfolgt sein?

Und kann schließlich (um die „umgekehrte“ genetische Richtung zu erörtern) in Greg als „Reaktion“ auf eine AR näherstehende Form die Anfügung der Formel  $F_{10}$  mit dem Anfang auf *c*, auf der Rezitation, als Schlußbildung nicht ebenso bewußte Formung mit Formeln gegenüber der Einfachheit — euphemistisch gesagt — von AR (bzw. einer AR näherstehenden Fassung) sein? Dem Gregorianischen Bearbeiter könnte doch die Absurdität des so unsachgemäß angebrachten musikalischen „Reims“ in AR Mißbehagen gemacht haben, vielleicht wegen der damit verbundenen *Uneleganz*? — wenn man unbedingt so spekulieren will.

Bei so auffälligen Unterschieden wie sie im Vers in diesem Graduale, *Bonum est*, zwischen den beiden Fassungen auftreten, scheint der Versuch der Erstellung einer auch noch tonal begründeten genetischen Relation nicht ganz so einfach zu gelingen, wie dies bei Pfisterer den Anschein hat. Und woher soll man wissen, daß die textliche und musikalische Parallele zum Vers im Grad. *Discerne* nicht da vorgängig war, sondern von *Bonum*

<sup>569</sup>Hier findet man immerhin eine der seltenen ästhetischen Urteile von Pfisterer; was *elegant* und was *unelegant* im Gregorianischen Stil sein darf, wüßte man gerne etwas genauer: Wenn der Komponist die *Uneleganz* des Quintsprungs wirklich hätte meiden wollen, hätte er auf Formel  $F_{10}$  zurückgreifen können; wenn man so die Meinung Pfisterers rational rekonstruieren kann oder soll: Der Komponist ist in die *a finalis* geraten und findet sich durch einen erkennbar gewaltsamen Schluß wieder nach *F* zurecht — das jedoch kann nicht der Fall sein, weil die Formeln genuin „wandernde“ Formeln sind, also im fünften Ton genauso zuhause sind wie im Typ des Grad. *Iustus ut palma*. Die ästhetische Qualifikation *elegant* könnte man gerade bei ja nicht sehr häufigen Quintsprüngen durch die Qualifikation der gestaltmäßigen Markantheit „konterkarrieren“ — der Stil von Palestrina ist sicher nicht maßgeblich gewesen für die Choralkomponisten.

est dahin, also zum Grad. *Discerne*, weitergegeben worden sein muß? Denn, daß nur da in Greg die in einem F-Graduale an dieser Stelle zu erwartende Formelkombination steht, trifft nicht zu: Die Formelkombination im Grad. *Bonum est* ist ebenfalls durch die Nutzung ausschließlich des verfügbaren Formelarsenals des fünften Tons des Graduale in Greg bestimmt.

Die Situation im Grad. *Discerne causam* ist auf *et veritatem tuam* durch die Formel  $c_{12}$ , diesmal als Teil der Formel  $C_{12}$  charakterisiert — genau die Formel, die im Grad. *Bonum est confiteri* ebenfalls auftritt. Daß die Fortsetzung in Greg im Grad. *Discerne causam* nicht formelhaft ist, und dies in AR eine Entsprechung besitzt, beweist nur, daß die Urfassung hier offenbar eine frei komponierte Stelle besitzt. Auch hier gilt, daß es nicht ausreicht, einige Formeln herauszuheben; man muß die Gesamtlage beachten.

Und da stellt man fest, daß die Wendungen im Grad. *Discerne causam* auf *Emitte lucem tuam* und *et veritatem tuam* in AR wie in Greg verschieden sind, aber auch, daß beide Fassungen im Grad. *Discerne causam* eindeutig parallel sind — man muß also folgern, daß AR im Grad. *Bonum est confiteri* die Wendung im Vers auf *et veritatem tuam*, die  $c_{12}$ , Apel, S. 349, 5. Ton, parallel ist, auf das erste *tuam* von *miserericordiam tuam* sekundär übertragen hat. Damit aber ergibt sich ein ganz anderes Bild, als das von Pfisterer als so sicher dargestellte: Das Grad. *Discerne causam* ist in AR und Greg deutlich verwandt, im gesamten Ablauf. Im Grad. *Bonum est confiteri*, das in Greg mit den üblichen, verfügbaren Formeln gestaltet wird, überträgt AR — wann auch immer — seine der Formel  $c_{12}$  entsprechende Wendung auf den vorangehenden Satz, allerdings hochgradig ungeschickt, daß nämlich der textliche Reim musikalisch nicht exakt nachgestaltet wird. Es besteht damit weder ein Grund für eine Weitergabe der Floskel vom Grad. *Bonum est confiteri* an das Grad. *Discerne causam*, noch ein Grund für irgendwelche tonalen Erörterungen: Klar ist nur, daß die verfügbare Überlieferung von AR hier, in Bezug auf den Text etwas ungeschickt, einen diesem Text entsprechenden auch musikalischen „Reim“ setzt, und zwar sozusagen nach vorne (von der späteren Stelle zur früheren; die Fähigkeit zu solcher Gesamtdisposition sollte man nicht a priori den „mündlichen“ Komponisten absprechen, schließlich ist das Faktum ja so eindeutig, daß hier selbst der Rekurs auf nur von *Philologenweisheit* gesehenen Gleichheiten absurd wäre, wie überhaupt solche Thesen sich klar bemühen, weit über den Niederungen der konkreten Wirklichkeit geiergleich zu schweben). Daß das geschehen kann, sekundär zur gemeinsamen Vorgabe in irgendeiner Zeit der Überlieferung von AR, ist nicht überraschend, sagt aber überhaupt nichts zur genetischen Relation beider Fassungen. Auch hier sind die so „überzeugenden“ Argumente von Pfisterer nicht brauchbar: Auch Greg kennt vergleichbare Unterschiedlichkeiten bei musikalischen „Reimen“ oder „Symmetrien“, die man dann folgerichtig, wenn sie nicht auch in AR zu finden sind, als Beleg für sekundäre Entstehung von Greg bewerten muß — ein durchaus sinnvoller methodischer Ansatz, der beachtet, daß beide Fassungen sich selbständig gegenüber einer anzunehmenden gemeinsamen Vorgabe entwickelt haben können.

Bei „wandernden“ Formeln — hier denen zwischen dem Typ des Grad. *Justus ut palma*

des zweiten, und des fünften Tons — wissen zu wollen, welche Tonart<sup>570</sup>, die gebende oder ursprüngliche, welche die nehmende, sekundäre Tonart sein könnte, müßte offenbar erhebliche Anstrengungen unternehmen, um eine plausible Erklärung zu erreichen.

Nun weist Pfisterer auf ein weiteres Problem hin, ib., S. 147: Im Grad. *Justorum animae* findet sich in AR eine Wendung, die man öfter auch im Typ des Grad. *Haec dies* findet, und zwar sowohl im Vers als auch im Refrain (nicht so in Greg, also wieder eine *Angleichung* durch AR?). Vergleicht man mit Greg, so findet man, daß diese Wendung der Formel  $A_{15}$  entspricht; sucht man nach weiteren Parallelen zu dieser Gregorianischen Formel in AR, findet man nicht allzu viele Gradualia der *Group 1*, Apel, ib., S. 346, in AR wieder. Zum größten Ärger allerdings wird es, wenn man die Parallele des Grad. *Bonum est confidere* in Betracht zieht: Da findet sich an der der Formel  $A_{15}$  entsprechenden Stelle eine andere Wendung. Die Antwort ist also, daß AR hier nicht *angleicht*, sondern dissoziiert: Der Bestand zum Vergleichen ist also denkbar gering, so daß sich natürlich die Frage nicht abweisen läßt, wie verbindlich die Überlieferung in AR ist — ist die des Grad. *Bonum est confidere* oder die des Grad. *Justorum animae* die korrekte, wenn es eine solche überhaupt gibt.

Vergleicht man die Melodien der Versus, so wird deutlich, daß in beiden Fällen von Parallelen gesprochen werden kann, was hier der Vers des Grad. *Justorum animae* erläutern kann (sollte man wirklich annehmen, daß AR das große Melisma von Greg auf *sunt* ausgemerzt hat, nur um die eindimensionale angebliche genetische Richtung AR aus Greg durchsetzen zu können, daß „umgekehrt“ so etwas ausgeschlossen sein müsse?):

AR

Greg

Vi-si sunt

Detailed description: This block shows a comparison of two musical versions for the phrase 'Vi-si sunt'. The top staff, labeled 'AR', shows a melodic line with square neumes on a four-line staff. The bottom staff, labeled 'Greg', shows a more complex melodic line with square neumes, including some with stems pointing downwards. The lyrics 'Vi-si sunt' are written below the Greg staff.

AR

Greg

o-cu-lis in-si-pi-en-ti-um mo-ri

Detailed description: This block shows a comparison of two musical versions for the phrase 'o-cu-lis in-si-pi-en-ti-um mo-ri'. The top staff, labeled 'AR', shows a melodic line with square neumes. The bottom staff, labeled 'Greg', shows a melodic line with square neumes. The lyrics 'o-cu-lis in-si-pi-en-ti-um mo-ri' are written below the Greg staff.

<sup>570</sup>Man sei sich hier immer bewußt, daß man mit diesem Terminus das Ergebnis einer späteren Rationalisierung des Chorals anwendet, also metatheoretisch spricht! Dies schließt aber nicht aus, daß tonales Denken, wie auch immer geistig repräsentiert, d. h. mit welchen, intuitiven, Abstraktionen die Melodien tonal klassifiziert worden sind, für vorrationale Zeit nicht auszuschließen ist, wenigstens im Frankenreich, natürlich nicht in Rom.

The image contains two musical score examples. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'.  
 The first example shows the phrase 'il- li au- tem' with the word 'sunt' written above 'tem'. The AR staff features a melismatic flourish at the end of the phrase, while the Greg staff is more rhythmic and lacks this flourish.  
 The second example shows the phrase 'sunt in pa- ce.' with 'sunt' written above 'pa-'. The AR staff features a melismatic flourish at the end of the phrase, while the Greg staff is more rhythmic and lacks this flourish.

Typische Unterschiede sind viele zu erkennen, so z. B. die wieder nur für Greg typische Nutzung des „Halbttons“ zum Schluß: Zu Anfang der letzten zitierten Zeile findet man „beiläufig“ *h*, dann nach Vermeidung durch Terzsprung den Ton *b* jeweils als neue obere Schranke, wie es typisch für Greg, z. B. bei gemeintem Lagenwechsel ist. Danach tritt der „Halbtton“ nicht noch einmal auf, sondern wird durch Terzsprung vermieden (im Vers davor tritt *h* nur einmal, am Schluß auf) — das ist ein stilistisches Merkmal, das so charakteristisch für Greg ist, daß hier keine Entwicklung von AR aus Greg vorstellbar ist (abgesehen von der Durchsetzung dann aber eines von Greg dezidiert unabhängigen Stils, der dann aber, wie schon oft bemerkt, einen eigenen Träger gehabt haben muß, aus Greg ist er nicht abzuleiten).

Der Unterschied der „Symmetrie“ in Greg gegenüber der Form in oder von AR zu Anfang<sup>571</sup>, bei offensichtlich gleicher Kontur — Initium, melismatische Rezitation, „Einbruch“, und melismatische Rezitation, ist so groß, daß eine Ableitung AR aus Greg unverständlich wäre. Beachtet man, wie Greg zum Schluß der erstzitierten Zeile den „Einbruch“ ausdehnt, ihn sozusagen zweimal durchführt, ist ebenfalls nicht zu erkennen, wie AR aus Greg, bei sonst gleicher Kontur, abgeleitet werden könnte. „Dafür“ ist dann AR auf *oculi* opulenter — Greg benötigt kein neues Initium, AR bringt seine bekannte Floskel, die übrigens funktional nicht zwingend initial eingesetzt werden muß. Warum soll hier nicht AR ornamentiert haben, sekundär gegenüber Greg? Warum soll nicht jede Fassung an verschiedenen Stellen verschieden überliefern und verschieden redigiert ha-

<sup>571</sup>Auch AR ist hier nicht ganz ohne „Symmetrie“, wie der auffällige *porrectus dac* zeigt, der mit dem davorstehenden *torculus cdc* wiederholt wird, so daß hier eine  $\alpha\beta\gamma\alpha\beta$ -Form entsteht. Daraus ist zu folgern, daß die Urform hier irgendeine Symmetrie besaß, die aber in Greg und in AR in ganz verschiedener Weise gestaltet oder umgesetzt worden ist. AR ist hier ästhetisch auch von Interesse.

ben? Der Abschnitt *illi autem* schließlich — einmal rein ästhetisch betrachtet — ist in Greg auffällig nicht nur durch „Symmetrie“, sondern durch den Einsatz dieser „Symmetrie“: Sie konstatiert sozusagen die Lage, von der aus der absolute Höchstton erreicht wird, den AR nicht kennt — was AR auch, angeblich, aus Greg gemacht haben könnte, eine derartige Veränderung einer klaren tonräumlichen Disposition kann nicht auf Zersingen, irgendwelche *Tendenz*, zu was auch immer, oder sonst etwas intuitiv Auftretenden zurückgeführt werden, sondern ausschließlich auf eben eine ganz andere Disposition, deren Charakteristik dann auch statistisch zu erklären wäre, ehe man zu einfache Thesen der Abhängigkeit oder genetischen Relation aufstellt.

Pfisterer behauptet, daß in der *fränkischen Fassung* ein solches *doppeldeutiges Melisma* ... *nicht auftritt*. Ist das wirklich so? Betrachtet man etwas genauer, so findet man, daß  $A_{15}$  im fünften Ton mit  $A_1$  immerhin die letzten fünf Töne gemeinsam hat — also ganz ohne jeden Bezug sind die Formeln auch nicht. Eine so lange Wendung wie in AR auf *illi autem* findet sich sicher nicht; die Tonalität der Kadenz aber ist identisch, und das ist doch nicht so ganz insignifikativ.

Die Parallele zur Formel  $a_{15}$  im Grad. *Bonum est confidere* lautet so:

quam spe-ra- re in

Pfisterer erschließt aus dem Auftreten einer, tonal genau zu Greg  $A_{15}$  passenden Floskel im Grad. *Iustorum animae*, daß hier ein (angeblicher) Bearbeiter von Greg gezwungen war, eine neue, zusätzliche Formel einzusetzen; der Zwang habe sich ergeben durch die textlich falsche Fassung und damit Verteilung der Kadenzen. Allerdings ergibt sich musikalisch gerade kein Zusatz, sondern nur eine andere Verteilung der Wörter auf die Kadenzen; diese selbst bleiben identisch, sind bloß sozusagen „verschoben“, nämlich in Bezug zum Text; schließlich ist AR hier auch noch wesentlich kürzer: AR hätte bei einer direkten Bearbeitung von Greg zu AR durchaus das größere Melisma auf *autem* übernehmen können (das aufregende Melisma zu Anfang des Verses übernimmt er dann auch nicht, warum müßte diese These dann fragen, und sogar beantworten) — schließlich findet sich da das wesentliche Merkmal der Formel von AR. Im Grad. *Bonum est confidere* „kürzt“ AR übrigens ebenfalls merklich. Man darf damit fragen, warum eigentlich ein — angeblicher — Umarbeiter von Greg zu AR nicht einfach das vorgegebene Melisma übernommen haben soll, nur eben mit der anderen Verteilung des Textes. Man hätte eine solche Textierung, und AR kennt Beispiele für Fehlen von Skrupeln in dieser Hinsicht, doch sehr leicht durchführen können.

Die Hinzufügung einer *zusätzlichen Zäsur* und deshalb einer zusätzlichen Wendung

(aus einer anderen Tonart, warum eigentlich?) ist also keine zwingende Annahme; angesichts der Verschiedenheit der „Lösung“ im Grad. *Bonum est confidere* bei identischer Formel in Greg könnte man versucht sein, das Argument von Pfisterer anzuwenden, daß nämlich die Vereinheitlichung sekundärer Natur ist.

Die Logik der Argumentation Pfisterers als Vertreter der These, daß Greg die Grundlage war, aus der AR entstanden sei, ist auch in diesem Fall nicht ganz leicht zu verstehen: Der — angebliche — Bearbeiter oder Zersinger hat also die korrekte Form des Textes und seiner Gliederung vor Augen; dennoch liest er *oculi* statt *oculis* und kommt dadurch natürlich zu etwas anderem Sinn. Wie aber soll man sich einen solchen Vorgang der — angeblichen — Bearbeitung vorstellen? Daß der Bearbeiter bewußt den Text einschließlich seiner in Greg klaren Gliederung mißversteht, obwohl der Text geschrieben vorliegt (AR scheint öfter „nach Gehör“ zu notieren, den Text nämlich; bei der Musik wäre diese Annahme trivial)? Oder, der ominöse Bearbeiter hat Greg gar nicht als Vorlage. Denkbar wäre auch, daß — wenn man die These unbedingt voraussetzen will — die erste (angebliche) Bearbeitung korrekt war, sich dann, vielleicht erst durch einen Notator, der Fehler, das Auslassen eines einzigen Buchstabens!, eingeschlichen hat, was dann die entsprechenden Folgen gehabt haben könnte oder sollte — nur ist dann wohl kein direkter Bezug dieses Vorgangs zu Greg mehr zu sehen (und gibt es wirklich keine Beispiele, in denen auch AR Abstiege kennt, ohne daß eine syntaktisch notwendige Kadenz vorliegt<sup>572</sup>, daß also Pfisterers Deutung den Sinn von AR an dieser Stelle gar nicht trifft? der oben angesprochene „Einbruch“ in der erstzitierten Zeile bedeutet sicher keine Kadenz; niemand kann nachweisen, daß AR an dieser Stelle aus Greg abgeleitet werden müßte, zudem noch wegen eines einzigen Buchstabens, in einer Gattung, in der bereits ein einzelnes Wort Träger eines musikalischen Abschnitts werden kann).

In der Tat, die Rezitation in Greg über *oculis insipientium* könnte für einen „sekundären“ Hörer langweilig erschienen sein, so daß er, übrigens „reimend“ zwei Abstiege, sowohl *oculi* also auch auf *insipientium* macht, um dann aber *mori* nicht durch eine Kadenz zu ehren: Die Floskeln in AR mögen sich zur ornamentalen Auflockerung durchaus, und auch sekundär, angeboten haben — man muß dann allerdings auch wahrnehmen, daß Greg auf *insipientium* in Relation zur Kadenz (nur in Greg) auf *mori* eine klare Kadenzvorbereitung macht, die in AR völlig fehlt — die Unterschiede der Melodieführung zwischen AR und Greg ausgerechnet auf ein Kadenzbedürfnis auf *oculi* in AR zurückführen zu wollen, dann aber die ebenfalls andere Melodieführung auf *insipientium mori*, nebst dem musikalischen (floskelgeborenen) „Reim“ nicht zur Kenntnis zu nehmen, dürfte etwas mehr an Erklärung verlangen als nur den Verweis darauf, daß durch *oculi* statt *oculis* für AR eine Notwendigkeit (!) zur Kadenzbildung, natürlich sekundär, entstanden sein müsse — etwa auch das nur gegen das angebliche Vorbild Greg durchzusetzende Bedürfnis nach

<sup>572</sup>Den Text *carnes sanctorum tuorum bestiis* würde man syntaktisch ebensowenig trennen wie *volatilibus celi*, wo AR wie Greg deutliche Einschnitte machen. AR allerdings wie gezeigt, teilweise durch musikalischen „Reim“, der in AR fehlt, ein deutliches Zeichen für sekundäre Formung von oder in Greg, im Grad. *Vindica*.

dem genannten musikalischen „Reim“? Man kann also viele andere Gründe anführen, wobei nichts dagegen spricht, daß Greg an eben dieser Stelle der gemeinsamen Vorgabe näher gekommen sein könnte, der Unterschied auf *insipientium mori* allerdings läßt auch daran mögliche Zweifel entstehen.

Vergleicht man die Melodien, fällt schon zu Anfang der doch sehr deutliche Unterschied auf: Warum findet sich in AR die doch sonst so beliebte Wiederholung einer Floskel nicht, wie sie hier in Greg exemplarisch vorgestellt wird: Wie soll man sich eigentlich den Unterschied des Versinitiums in beiden Fassungen als Entstehung von AR aus Greg vorstellen können? Dies müßte wohl auch erörtert werden, z. B. durch Klassifikation vergleichbarer Fälle, und nicht durch Verzicht auf Kenntnisnahme der musikalischen Gestalten.

Im weiteren Verlauf ist die Melodie von Greg auffällig dadurch, daß die Formel  $A_{10}$  eine Melodieführung besitzt, die den Eindruck einer Kadenz auf der Tonika und eines anschließenden Initiums besitzt:  $d/c - F - c \dots$ . Daß dies nicht so gemeint ist, wird klar aus dem Grad. *Propter veritatem*, wo die Formel das Wort *Audi filia* umfaßt. Man muß die Formel an dieser Stelle also in dem Sinne einer Medialkadenz auffassen, an die der folgende Satz mit Rezitation auf der *tuba* beginnt. Daß *oculis* ein neuer Satz ist, ergibt sich trivial aus der Natur der Formel. AR dagegen komponiert eine initiale Wendung, die mit der der Formel von Greg allerdings nicht vergleichbar ist — Akzentbeachtung — ein Initium, und kadenziert auf *oculi*, das damit ein eigener Satz wird. Pfisterer versteht dies als eine *Verschiebung* der Kadenz in Greg auf *mori*, eine *Verschiebung*, die dann gleich zum zweiten Mal, als musikalischer „Reim“ auf *insipientium* (aber dann wieder nicht auf *mori*) auftritt. Ob die Wendungen der Kadenz in Greg und AR wirklich verwandt sind — natürlich modulo des Schlußtons — ist kaum zu entscheiden: Daß der gleiche Rahmen ausgeschritten wird, ist zu erwarten. AR gebraucht hier das Prinzip, daß musikalischer Aufwand durch Häufigkeit von Kadenzen und entsprechenden Formeln generiert werden kann, also durch Verkürzung der Kadenzabstände bzw. entsprechende Reduktion der syntaktischen Einheiten, die aber keinen musikalischen „Reim“ verlangen können.

Die — angebliche — Umarbeitung von Greg zu AR geht damit ersichtlich ziemlich weit; und das auch noch motiviert nur durch einen falschen Text? Die Frage bleibt nämlich, ob eine solche Häufung von Kadenzen, d. h. Anlässen für das Anbringen aufwendigerer musikalischer Bewegung wirklich im Sinne einer syntaktisch gegenüber Greg bewußt anderen Analyse zu verstehen ist; denn daß *oculi insipientium* oder *oculis insipientium* syntaktisch zusammengehören, dürfte auch einem der in Lateinischer Sprache vielleicht weniger als im Frankenreich unterrichteten *cantor* bewußt gewesen sein; aus dem sprachlichen — vielleicht nur notatorischen? — Fehler auf so bewußt andere, auch noch durch *Verschiebung* der Kadenz von Greg zurückzuführende syntaktische Vertonung schließen zu wollen, erscheint schon etwas gewagt, zumal hier auch noch das Ornament der Floskelwiederholung eingesetzt wird, ohne jede textliche Berechtigung — entsprechende Generierung von musikalischem Aufwand kann man leicht öfter in AR finden.

Vergleicht man weiter, so sieht man, daß *mori* in Greg mit einem Schluß auf *a*, AR aber auf *c* beharrt; soll oder muß man das wieder so deuten, daß AR vor *illi* keinen

syntaktischen Einschnitt setzen wollte, also bewußt den schon durch die Großgliederung, in jedem Fall, ob *oculi* oder *oculis*, klaren Einschnitt beseitigen wollte; ein Schluß auf *c* wäre also unmöglich?

Nun wird man kaum bestreiten können, daß die Wendung von AR auf *mori* nicht gerade eine primitive Rezitation, etwa in Form eines „bewegten“ Rezitativs darstellt, sondern, klar auch durch die Tonrepetition zum Schluß, *hcd dc*, eindeutig eine Binnenkadenz auf *c*. Und daß es so etwas geben kann, dürfte nicht überraschend sein. Insbesondere dürfte nach der Wiederholung der Wendung eine Abwechslung ästhetisch unabdingbar sein.

Auf den folgenden Abschnitt wurde bereits hingewiesen: Man wird auch hier nicht verstehen können, warum eine direkte — angebliche — Veränderung von Greg zu AR ausgerechnet die Gliederung so bewußt verändert haben soll; die Berufung auf *oculi* ist hier offensichtlich nicht möglich, *illi autem* ist durch *autem* deutlich abgesetzt. Und was die Kadenz selbst anbelangt, so wäre bei Voraussetzung dieser Behauptung auch nicht ganz verständlich, warum AR ausgerechnet auf die Wendung *efd cc*, also auf den Höchston verzichtet haben soll; die Kadenz in AR ist gegenüber der in Greg dadurch recht armselig geworden. Auch läßt der letzte Satz keine so große Parallelität erkennen, daß man AR aus Greg abzuleiten gezwungen sein könnte.

Es bleibt somit nicht möglich, einfach von *Verschiebungen* von Kadenzten in Greg zu sprechen; das Ornament der Wiederholung z. B. ist daraus nicht erklärbar. Die Melodien sind zu verschieden, um hier klare Relationen, auch noch genetischer Art, einfach behaupten zu können. Wie wäre es daher mit der Überlegung, daß in der Urfassung einmal die Melodien des Grad. *Bonum est confidere* und *Iustorum* unterschiedlich waren, wie sie das in AR sind, zum anderen, daß Greg mit den Fehlern, mit der ornamentalen Setzung von kadenzartigen Wendungen wie auf *oculi* und *insipientium* aufgeräumt hat (vielleicht auch mit *oculi* als Fehler schon der Urfassung?), daß Greg erst die Wendung zum Ton *a* als echte Kadenz verstanden hat, sie aus der eher primitiven, nämlich das einzelne Wort als Generator von musikalischem Aufwand, d. h. auch Beweglichkeit, gelöst und konzentriert hat? Könnte das ausgeschlossen werden? Daß also Greg mit vielleicht sogar ganz neuen Formeln, z. B. übernommen aus anderen Gradualia oder für diese neu entwickelt, nun zur sinnvollen Gliederung auch des Verses *visi sunt* genutzt hat?

Es wird doch wohl niemanden geben, der behaupten wollte, *oculi* / *insipientium* / ... seien syntaktisch äquivalente Kadenzstellen. Man kann auch weiter sehen, daß nämlich im Grad. *Bonum est confidere* in AR die betreffende Wendung ebenfalls zweimal auftritt, übrigens im zweiten Auftreten in einer etwas verzierten Weise, die einen Hinweis darauf liefern kann, wie man ornamentale von essentiellen, gerüstmäßigen Melodiestrukturen unterscheiden sollte. Da wird also kadenziert (der „Reim“ auf *a* ist unterstrichen): *Bonum est / sperare in Domino / quam sperare / in principibus*. Wer der Meinung ist, daß die unterstrichenen Kadenzen syntaktisch äquivalent seien, d. h. daß sie vom Komponisten oder Adaptor bewußt zur Darstellung der syntaktischen Gliederung eingesetzt worden seien, der muß eine merkwürdige Vorstellung vom syntaktischen, hier auch die Struktur des Psalmverses betreffenden Denkvermögen der Zeit haben. Klar ist, daß die Möglich-

keiten der Gliederung durch Melodie in gregorianischer Einstimmigkeit beschränkt sind, das heißt aber nicht, daß sie ausgeschlossen ist — vielleicht kann man daraus denn auch schließen, daß Greg zwar die Vorgabe der jeweiligen Schlußtöne beibehält<sup>573</sup>, die Kadenzen aber jeweils so deutlich unterscheidet, daß das Verfahren in AR als Gedankenlosigkeit erscheinen muß. Und gerade hier liegt, bekanntermaßen, auch ein Charakteristikum von Greg. In Greg wird durch das auffällige Melisma auf *Bonum est*, den Verlauf des *iubilus*, der Zusammenhang von *Bonum est* und *sperare in Domino* durch den Anschluß auf der *tuba* deutlicher als in AR.

Im Grad. *Exiit sermo* (in *Group II* bei Apel), wird mit eben der bei *Bonum est* angesprochenen Ornamentierung (*acha* gegenüber *ahacha*) der Text *Sed sic eum volo manere donec veniam tu me sequere* gesetzt, was wohl ebenfalls niemand als Zeichen einer syntaktischen Äquivalenz ansehen dürfte. Greg kennt hier nur auf *Sed: Sic eum volo manere* in einem aufwendigen Jubilus ( $A_{11}$ , Apel, ib., S. 348) einen Binnenschluß auf *a*; *donec veniam* schließt dagegen in Greg — und gegen AR — auf der *finalis F*, ( $F_{12}$ ), was eine sinnvollere tonräumliche Disposition bedeutet. Durch den großen Binnenjubilus, dem AR nur ein kleineres Melisma „gegenüberstellt“, wird in Greg der Vers wie vierteilig; vielleicht der Grund der Anwendung der Formel — als bewußte Veränderung einer AR nächstehenden Form? Das ist nicht durch Nichtbeachtung auszuschließen.

Übrigens kann man auch hier die Melodien nicht einfach als parallel bezeichnen, die Unterschiede sind so groß, daß die Vorstellung einer Ableitung einer von der anderen, und das auch noch direkt, leicht absurde Züge annehmen:

AR

Greg

Sed: Sic e-um vo-loma-ne-re,

<sup>573</sup>Die Unterteilung der Vershälften wieder in Hälften, sozusagen Viertel, ist Voraussetzung für die Aufwendigkeit des Stils des Graduale, also unabdingbar — der Choral vertont nicht einfach syntaktische Strukturen, sondern nutzt sie zur Erhöhung des jeweiligen musikalischen Aufwands, denn Schlüsse und Anfänge sind einmal die Ansatzpunkte für melodische Bewegung. Die Steigerung des Aufwands geschieht dabei durch Verkürzung der sozusagen kadenzfähigen Stellen im Text; am Ende bleibt das einzelne Wort, eventuell mit Enklitika etc.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The AR staff shows a melisma on the word 'am' with a long, flowing line of notes. The Greg staff shows a similar melisma on the word 'am' but with a different rhythmic pattern. Below the staves, the Latin text 'do- nec ve- ni- o' is written, with 'am' written above the 'ni-' syllable in the Greg staff.

Warum sollte es mit Sicherheit ausgeschlossen werden, daß Greg hier nicht eine Vorgabe, der AR näher steht, sehr bewußt verändert haben könnte; der „Einschub“ des Jublius nebst der vorangehenden Quasikadenz auf *cG*, ein gestaltmäßig markantes Merkmal, fehlt in AR gänzlich, wogegen der Schluß dieses Melismas in beiden Fassungen Ähnlichkeit besitzt; vielleicht kann man hier einen Ursprung der betreffenden Formel in Greg sehen. Natürlich müßte man dazu alle Gradualia der *Group II* mit ihren Entsprechungen in AR vergleichen — und Voraussetzung dazu wäre eine den Tabellen Apels vergleichbare Aufstellung der von oder in AR benutzten Formeln, am besten gleich, soweit möglich, mit ihren Entsprechungen in Greg. Es dürfte doch klar sein, daß erst dann eine ernstzunehmende Bewertung der Relationen, erst recht irgendwelcher Hypothesen über direkte Entstehungen einer aus der anderen Fassungen aufgestellt werden könnte; harte Arbeit sicher, die sich ebenso sicher mehr lohnt als die Betrachtung einzelner Merkmale und deren Heraushebung als Grundlagen einer Hypothese. Die Verschiedenheit der Melodien auf *donec venio/am* jedenfalls läßt nicht erkennen, daß nicht eine davon sekundär gegenüber der gemeinsamen Vorgabe verändert worden sein könnte, daß das auf keinen Fall Greg gewesen sein darf, ist nicht zu erkennen. Natürlich ist möglich, daß Greg auf *donec* sekundär ein Initium gesetzt hat, und dann auch noch die Melodie grundsätzlich verändert haben könnte.

Das dieser Gruppe angehörige Grad. *Christus factus est* weist in AR z. B. nur eine entsprechende Binnenkadenz auf *a* auf<sup>574</sup>, wogegen das Grad. *Ecce sacerdos magnus* die Struktur des Grad. *Exiit sermo* besitzt; vor weiterer Überprüfung kann man ersichtlich eigentlich gar nichts sagen, außer daß von *Verschiebungen* von Kadenz in AR gegenüber Greg nicht gesprochen werden kann, Wer das tut, übersieht die stilistischen, grundlegenden Unterschiede beider Fassungen, nämlich daß Greg entweder die Schlußtöne stärker

<sup>574</sup>Zum Grad. *Locus iste* Der Gregorianischen Formel  $A_{11}$  entsprechen in AR somit zwei Formeln; wie ein Vergleich des Grad. *Christus factus est* mit *Locus iste* zeigen kann:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The AR staff shows a melisma on the word 'stant' with a long, flowing line of notes. The Greg staff shows a similar melisma on the word 'stant' but with a different rhythmic pattern. Below the staves, the Latin text 'De- us cu- i ad- stat an- ge- lorum' is written, with 'stant' written above the 'ad-' syllable in the Greg staff.

funktional auf den Ablauf bezogen, differenziert, oder wenigstens gestaltmäßig differenzierend vorgeht. Demgegenüber bleibt die Kadenznutzung in AR wesentlich stärker ornamental bestimmt, was die angeführten paarigen Bildungen deutlich belegen können. Und genau dieser Umstand ist auch bei der Verschiedenheit beider Fassungen im Grad. *Iustorum animae* zu beachten. Die Beachtung solcher Gesamtzusammenhänge ist methodisch offensichtlich zwingend vor der Aufstellung ganz neuer Thesen.

Wer wollte also ausschließen, daß im Grad. *Iustorum animae* Greg die sekundäre Fassung darstellt? Die Gründe von Pfisterer jedenfalls sind auch hier unzulänglich. Es erscheint sogar eher wahrscheinlicher, daß gerade AR weniger auf die Syntax bezogen „Kadenz“ nutzt, d. h. kadenzartige Wendungen, wogegen Greg die Kadenz als syntaxbezogenes Strukturelement wesentlich ernster nimmt — und die Folge der Formeln in Apels *Group I*, ib., S. 346, tut dies tatsächlich in idealer Form — übrigens wird die mediale Funktion des Endes von  $A_{15}$  auch rhythmisch deutlich, der Schlußtorculus ist kurz — übrigens, wenn AR bei einer — angeblichen — Überarbeitung von oder Entwicklung aus Greg zu AR schon so leicht Kadenz verschieben kann, und bei *sunt* dies auch tatsächlich tut, durch Wortverschiebung!, dann hätte AR auch das Ende dieser Formel entsprechend nutzen können: Soll man die initiale Wendung in AR auf *oculi* in gleichem Sinne verstehen wie die Verschiebung von *sunt*? Dann allerdings würde man einen Schluß auf *visi sunt* auf *F* erwarten können; und daß Greg hier einen Einschnitt vor *oculi* setzt, ist auch nicht zu übersehen. AR hätte also gar keinen Grund gehabt, hier zu ändern oder zu verschieben. Daß Greg auf eine Form wie AR entsprechend hätte reagieren können, ist auch nicht auszuschließen, wenn man die Formeln als gegeben ansieht, dann wäre eine solche

AR

Greg

ri

cho-rus

Daß bis zum Anfang der Formel  $A_{11}$  eine Parallelität zwischen beiden Fassungen besteht, ist klar; erkennbar ist auch, daß Greg mit dem großen Jubilus an dieser Stelle wieder eine Art Vierteiligkeit erzeugt, die allerdings auch anders hätte gelöst werden können, z. B. durch Absetzung des initialen Satzes, *Deus cui adstat*, der so nur eine echt initiale Wendung zuerteilt erhält. Warum bei einer — angeblichen — Bearbeitung von Greg zu AR die markanten Merkmale „verschwunden“ sein sollen, wie z. B. das folgende Melisma auf *exaudi*, wogegen AR nur eine *clivis* auf *exaudi* zeigt, wäre ebenfalls noch zu begründen. Auch der schnelle initiale Aufstieg über eine große Sept,  $F - e$ , erscheint als markantes Merkmal, dessen Nichtübernahme ebenfalls gewisse Forderungen an einer Erklärung machen dürfte.

Vor allem aber bleibt, daß Greg hier *vereinheitlicht*, was nach Pfisterer ein Kriterium für spätere, abgeleitete Entstehung der Fassung sein soll, also ersichtlich kein adäquates Kriterium ist.

Interpretation einer AR entsprechenden Form durch Greg eben nicht sicher als unmöglich zu qualifizieren. Dann hätte eben Greg verschoben.

Dies soll hier nicht behauptet werden; gezeigt werden soll nur, daß Pfisterers Interpretation einmal nicht unumstößliche Wahrheit darstellt, zum anderen eine „umgekehrte“ Deutung mindestens nicht weniger wahrscheinlich ist. Stilistisch machen beide Interpretationen erhebliche Mühe, weil die Melodien doch sehr verschieden sind.

Einen besonderen Schlag gegen das Modell, daß Greg aus einer gemeinsamen Vorgabe wie die Fassung AR entstanden sein dürfte, und das noch im Frankenreich, dessen ersten Theoretiker Pfisterer so passend *Mysteriosität* unterstellt — ein Beweis für echte Kenner-schaft —, gelingt, wenigstens seiner Meinung nach, Pfisterer durch den Verweis auf das Grad. *Benedicam*, das ausweislich der Tabelle von Apel nicht nur den Refrain mit dem „falschen“ Ton *a* schließen läßt, statt *G*, sondern auch noch die Besonderheit aufweist, daß zwischen Refrain und Vers ein textgezeugter musikalischer „Reim“ besteht, nämlich die Formel, die Apel, ib., S. 356, mit  $G_2$  bezeichnet; eine Formel, die nur in diesem Graduale auftritt, also eigentlich keine Formel ist. Man kann diese Besonderheit in Apels Tabelle kaum übersehen.

Hinzu kommt noch eine stilistisch nicht sehr häufige, allerdings auch nicht absolut auszuschließende tiefere Lage des Versus gegenüber dem Chorstück: Dieses reicht bis *g*, der Vers nur bis *f*. Wenn in AR kein solcher musikalischer „Reim“ besteht, kann man vielleicht annehmen, daß dies eine sekundäre Formentscheidung von Greg darstellen könnte, denn warum sollte AR so etwas nicht übernehmen, was selbst bei Tonartveränderung Geltung haben könnte<sup>575</sup>. Wann eine solche textgezeugte „Reim“bildung gestaltet worden ist, ob dies ein Ergebnis der Umarbeitung von Greg ist; daß die fränkische Umarbeitung so etwas getan haben könnte, wird man kaum restlos ausschließen können. Sonst steht die Melodie des Verses klar im formelhaften Rahmen.

Aber, da ist noch das Problem der „falschen“ *finalis a*, statt *G* zu Ende des Refrains, eine tatsächlich merkwürdige Entscheidung, die auch nicht durch Formelnverwechslung zu erklären ist — und die die Frage an die stellen läßt, die die Rationalisierung durchgeführt haben<sup>576</sup>. Man könnte natürlich an G. Jacobsthal denken und einmal fragen, was sich ergibt, wenn man die Melodie um einen Ton nach unten transponiert, da ergibt sich

<sup>575</sup>Die Qualifikation dieser Formel durch Pfisterer, ... *eine Versanfangsphrase, die nur einen flachen Bogen über die Finalis spannt statt die Oberquinte zu betonen ...*, ib., S. 148 — eine der wenigen Wendungen, die ein Eingehen auf die Melodien selbst belegen, und natürlich umso höher zu schätzen sind —, erscheint schon deshalb als merkwürdig, weil die gleiche Wendung für den Anfang des Responsum eine passende nachinitiale Wendung darstellt. Außerdem wird der Ton *e* erreicht, und die Rezitation auf der Quart, *G - c* erscheint auch nicht gerade als besonders *flacher Bogen*; auch in Hinblick auf plagale Tonarten erscheint ein solcher Versanfang nicht gerade als stilistisch irgendwie außergewöhnlich.

<sup>576</sup>Daß dies in Benevent geschehen sei, erscheint schon angesichts der vorzüglich klaren Überlieferung musiktheoretischer Texte aus Benevent als recht kühne Behauptung; die Klarheit ist so eindeutig, daß man keinen einzigen Musiktheoretiker aus der maßgeblichen Zeit kennt — warum

nämlich ein *es*, ein scheußlicher und vor allem unerlaubter Ton: *g f e d ... = f e s d c ...*. Und gerade vor Schluß des Refrains erscheint der Ton *f* exponiert mehrfach. Sicher muß das nicht die Lösung sein, aber von vornherein auf die Beachtung solcher Probleme zu verzichten, erscheint auch nicht als sinnvolle Methode — daß eine solche Veränderung aus intervallischen Gründen und nicht erst nach der Rationalisierung denkbar ist, wer wollte dies bestreiten; aber erst mit der rationalen Notierung kann ein eventueller intervallischer „Fehler“, d. h. Verstoß gegen das absolut gesetzte *σύστημα τέλειον* bewußt werden.

Wie Pfisterer bemerkt hat, entspricht der Schluß des Refrains des Grad. *Benedicam* dem Schluß des Refrains des Grad. des ersten Tons *Custodi me*, das mit der nicht ganz ohne Parallelen dastehenden Formel  $D_2$ , Apel, ib., S. 351, schließt. Und da beobachtet man, daß sich über der Tonika, der *finalis D* die kleine Sext bemerkbar macht, d. h. daß sie ein wesentliches Merkmal der musikalischen Gestalt dieser Formel ist. Also eine kleine Sext; die über der *finalis G* ist ersichtlich der Ton *es*. Man sollte es kaum glauben, wie der Zufall so spielt.

Wenn AR die 1. Tonart auf *a* nimmt, ist dies angemessen, z. B. wenn man den Ton *b* vermeiden will bzw. nicht so geläufig kennt, wie dies die, nach Pfisterer notwendig dümmlichen oder *mysteriösen* fränkischen Theoretiker nach der Rationalisierung gewesen sein müssen<sup>577</sup>, denn da ist die kleine Sext über der Tonika diatonisch normal. Man könnte damit schließen, daß AR sich hinsichtlich der Tonartbestimmung durch den Refrainschluß bestimmen läßt, was kaum erstaunen würde — man beachte stets, daß AR nur und erst in Linienschrift überliefert ist, von früherer adiastematischer Überlieferung ist nichts bekannt! Vor allem aber kennt man aus Rom keinen Hinweis auf einen Rationalisierungsvorgang als geistesgeschichtliche Neuerung — das ist übrigens nicht ganz trivial, angesichts des aus Rom in Bayern bestellten Orgelbauers jedenfalls hätte man erwarten können, daß auch in Rom der entsprechende Vorgang geschehen sein könnte oder müßte, vielleicht haben die Römischen *cantores* mit dem bayerischen Import nichts anfangen können; man weiß ja auch nicht, ob dieser Import wirklich zustande gekommen ist. Die Möglichkeit aber zur Rationalisierung der Musik auch in Rom hat bestanden.

Nimmt man also einmal an, daß der Urautor des Grad. *Benedicam* durch einen diatonisch falschen Ton am Schluß des Refrains in eine falsche Formel oder allgemeiner, in eine falsche intervallische Situation hinsichtlich der *finalis* geraten ist, so wird dies keine von vornherein absurde Annahme sein müssen; eine Annahme, daß er also der vorangehenden, nur intuitiv bewußten — das Mittelalter und wir können nur die rationale Sprache als Metatheorie anwenden — Intervallstruktur verführt in eine „falsche“ Wendung geraten ist, eben in die Wendung  $D_1$  (bis auf den Anfang, s. u.). Und es ist schon nicht so ganz uninteressant zu beobachten, daß dieser Sänger kurz vor dem Auftreten des Tons *f*, der

---

sollte es also solche gegeben haben? Daß die Neumenschrift in Benevent entstanden sei, die dann selbständig den Weg zur Linienschrift gefunden haben müsse, erscheint als eine der Hypothesen, die nicht eine einzige Quelle nachweisen kann.

<sup>577</sup>Ob dieses Urteil Pfisterers eigentlich auch auf die modernen Autoren zutrifft, die wie z. B. G. Jacobsthal sich um Verstehen dieser Theoretiker bemühen?

kleinen Sext über der „falschen“ *finalis a* in diesen Irrweg geraten sein könnte, nämlich wenn man die Formel in der Form betrachtet, wie sie Apel notiert, und wie sie im Grad. *Miserere mei* auftritt (ein einfacher Vergleich der Wendung macht das deutlich, man sehe sich die Stelle auf *in ore* an).

Die Angelegenheit wird aber noch komplizierter; wie Pfisterer bemerkt, stimmt die Formel, die das Grad. *Benedicam* zu Ende des Chorstücks verwendet mit der Formel, wie sie — hier ist Apels Angabe ungenau — im Grad. *Custodi me* auftritt, auf längere Zeit überein. Wie Pfisterer ebenfalls erkennt, fällt am Grad. *Custodi* auf, daß die Stelle vor der Formel ebenfalls mit dem Schluß des Grad. *Benedicam* übereinstimmt. Dagegen besteht, was Pfisterer nicht erwähnt, im Grad. *Miserere* zu Anfang der Formel (und erst recht davor) ein deutlicher Unterschied, z. B. in dem Schlußton der vorausgehenden Wendung, die in *Custodi* mit *e* nicht gerade üblich ist, wogegen in *Miserere* mit *c*<sub>1</sub> ein typische Wendung vorliegt.

Wie soll man das verstehen? AR gibt zu erkennen, daß der Schluß auf *C*, wie er für *Miserere* in Greg (vor der Formel *D*<sub>1</sub>) charakteristisch ist, alt sein dürfte: Die beiden Fassungen erscheinen hier parallel (zitiert wird aus dem Grad. *Miserere mei Deus*), wobei auch Greg die typische Wendung des neumenweisen Abstiegs singt:

The image displays two musical staves comparing AR and Greg notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show square neumes on a four-line staff. The Greg staff has the words 'an-', 'ni-', and 'ma' written below it. The AR notation shows a different rhythmic pattern and a different ending note compared to the Greg notation.

Daß die beiden Fassungen hier parallel sind, ist klar (Greg ist wie so oft dadurch ausgezeichnet, daß der Höchstton in der 2. zitierten Zeile nicht gleich zu Anfang erreicht wird; AR könnte, syntaktisch unpassend, eine Kadenzwendung auf *anima* haben; das könnte, der rhythmischen Notation zufolge auch für Greg gegolten haben, dann soll der Schluß*tubulus* in beiden Fassungen deutlich abgesetzt werden, ohne Rücksicht auf das Wort); die Formel *D*<sub>1</sub> kann also in der Fassung des Grad. *Miserere mei Deus* als ursprünglich angesehen werden. Das Grad. *Custodi me* hat dagegen eine andere Formel, nämlich die, die etwa im Grad. *Sciant gentes* an gleicher Stelle begegnet (ohne textliche

Begründung). In Greg hat dieses Grad. an der gleichen Stelle die Formel  $c_1$ ; ersichtlich ein komplizierter Sachverhalt, denn die oben zitierte Entsprechung zu Greg  $c_1$  hat mit der Wendung in AR *Sciant gentes* nichts zu tun — bis auf den Ambitus, der ebenfalls  $C$  erreicht, dann aber wieder aufsteigt, bis  $a$ . Welche Fassung entspricht der älteren, wenn man, was nicht abwegig erscheint, eine solche voraussetzt. Weder kann AR direkt von Greg abgeleitet sein, weil dann  $c_1$  nur in Kombination mit  $D_1$  einmal eine genaue Entsprechung hätte, sonst aber verschiedene<sup>578</sup>. Damit erweist sich das Grad. *Sciant gentes* und das Grad. *Custodi me* als doppelter „Einzelfall“: Greg ist hier „regelmäßiger“ als AR!

Es bleibt damit das Verhältnis: Das Grad. *Custodi me* und das Grad. *Sciant gentes* sind in AR an der betreffenden Stelle gleich; dem entspricht in Greg einmal, *Custodi me*, eine eigene Wendung, oder  $c_1$  in *Sciant gentes*. Man kann also fragen, ob die Formel, die im Grad. *Miserere* alt sein muß, ausgelöst durch die genannten Gründe im Grad. *Benedicam* rezipiert worden ist, das dann wieder auf *Custodi me*, in entsprechender, naheliegender Transposition<sup>579</sup>. Oder hat sich der Komponist des Grad. *Benedicam*, also im 7. Ton mit Chromatik aus irgendwelchen Gründen der Wendung des Grad. *Custodi* bedient?

Daß ein Schluß auf  $E$ , wie im Grad. *Custodi* nicht sehr üblich ist, muß nicht heißen, daß es nicht einmal einen Komponisten mit entsprechender Erfindung gegeben haben darf oder kann. Das Grad. *Ecce quam bonum* kennt eine  $E$ -Kadenz, auch ist die Art des Auftretens, als zusätzlicher Jubilus nicht so auffällig, wenn man darin eine Überleitung sieht; auch in Antiphonen begegnen im ersten Ton Binnenkadenzen auf  $E$ . Die Funktion des auf  $h$  schließenden Binnenjubilus nach *semper laus eius* vor *in ore meo* ist vergleichbar: Nach Schluß auf der Tonika leitet der Jubilus über zum Anfang auf der Quart mit einer initialen Wendung; der Jubilus erscheint als Initium in beiden Fällen. Hierin, nicht im Schlußton der vorangehenden Wendung, liegt die Parallele, die dann zur Identität wird. Beachtet man noch, daß die Formel  $D_1$  im Grad. *Custodi* in Greg zu Anfang nur ornamentiert auftritt, erscheint die Annahme adäquat, daß  $D_1$  eine genuin und ursprünglich zum 1. Ton gehörige Formel darstellt. Man müßte dann also eine Ausrichtung des Grad. *Custodi* an *Miserere mei* sehen, die nur in Greg geleistet wird; eine *Vereinheitlichung* gegenüber AR. Darauf kann dann eine Lösung des Problems „falscher“ Chromatik im Grad. *Benedicam* erfolgt sein — wenn man unbedingt solche Vorgänge spekulativ rekonstruieren will.

Und was hat das Ganze zur genetischen Relation beider Fassungen zu sagen: Nichts. Daß Greg nicht direkt von AR abhängen kann, ist klar, denn dann könnte  $D_1$  nicht „frei“ erscheinen; daß umgekehrt AR nicht direkt von Greg abhängen kann, ist ebenso ersichtlich. Klar ist nur, daß in bestimmten Fällen eine rekonstruierbare Urfassung in beiden Versionen parallel erkennbar ist, und daß in anderen Fällen jeweilige Eigenentwicklungen vorliegen müssen. Daß beide Fassungen die Urfassung, zu welchen Zeiten auch immer, individuell verändert haben dürften, liegt auf der Hand; ebenso, daß dies selbständig

<sup>578</sup>Gleich sind noch die Grad. *Os justi*, *Si ambulem* und *Beata gens*.

<sup>579</sup>Man beachte auch hier, daß die Transposition erst durch rationale Notation notwendig und bewußt werden mußte bzw. konnte; *b molle* und *b durum* muß man wie wohl andere Chromatik im Urchoral voraussetzen.

geschehen sein muß und nicht in direkter Abhängigkeit voneinander.

Damit erweist sich die Voraussetzung einer gemeinsamen Urfassung und die Bestimmung von AR als dieser Urfassung stilistisch (nicht notwendig in allen Formelsetzungen und nicht durchgehend) näher stehend als einfachste Antwort. Daß aber zunächst nur die Relationen der einzelnen Kompositionen vollständig und hinreichend zu klassifizieren oder auch nur zunächst zu katalogisieren sind, daß hier die erfüllbare Forderung an choralische Wissenschaft liegt, das dürfte klar sein. Versuche, genetische Relationen nachzuweisen, sind schon deshalb zum Scheitern verurteilt, weil bis auf ganz tief sinnige Menschen, die z. B. den Bestand an Varianten im Choral um 830 genau kennen, eine Überlieferung der Urform fehlt, denn auch der Zustand von AR in Einzelheiten ist vor der rationalen Notierung, also im 11. Jh., eben nicht mehr faßbar. Und wer wissen wollte, was beim Vorgang der Rationalisierung, der rationalen Notierung, verändert worden sein kann, behauptet Unerreichbares. Die Argumentation, daß Greg eine Vorlage von AR gewesen sein muß, weil AR das Grad. *Benedicam* — gegen die klare Formelstruktur von Greg im Vers — im 1. Ton notiert und Greg eine „falsche“ *finalis* im Responsum aufweist, ist nicht einsehbar. Registrierbar ist der Umstand aber, daß das Grad. *Sciant* und *Miserere* keine entsprechenden Parallelitäten in AR aufweisen und andere der hier angegebenen Seltsamkeiten. Desiderat sind nicht Theorien über genetische Abstammung, sondern handfeste Untersuchungen über die jeweilige, vielleicht auch „gegenseitige“ Formelstruktur, also eine Ausweitung der Formeldarstellung W. Apels. Und vielleicht gibt es noch ein Postulat, daß man sich um Verstehen stilistischer und ästhetischer Bedingungen wenigstens bemüht.

Bemerkenswert erscheint auch, daß Pfisterer nicht ganz konsistent mit seiner Behauptung einer direkten Abstammung AR von Greg formuliert, ib., S. 149: ... *dass die römische a-Melodie ein später Ersatz für die auf fränkischer Seite beibehaltene problematische Melodie ist.* Daß der Sachverhalt etwas komplizierter ist, als Pfisterers Ausführungen erkennen lassen, mag man hier unbeachtet lassen, daß aber mit der Qualifikation *später* überhaupt nichts zu einer, auch noch direkten, Abstammung von AR von Greg gesagt ist, dürfte eigentlich klar sein, denn daß AR *später* direkt auf Greg und nicht etwa auf eine eigene Tradition reagiert habe, kann damit wohl nicht als bewiesen angesehen werden; daß Vergleichbares auch zu Pfisterers Erklärung des Unterschieds in der Tonartklassifikation (und der Gestalt) zwischen beiden Fassungen des Int. *Puer natus* gesagt werden kann bzw. muß, wurde bereits oben angesprochen (man sehe den Index).

#### 2.11.4.8 Zu Zitaten im Sinne von Johner

Übrigens ist auch hinsichtlich des Auftretens von auch textlich begründeten oder nur musikalischen „Reim“bildungen oder Zitaten offenbar keine so eindeutige Erkenntnis für die Relation beider Fassungen möglich<sup>580</sup>, daß eine Entscheidung im Sinne der Theorie

<sup>580</sup>In den von Johner, l. c., S. 102, b, angegebenen *Zitaten* finden sich in AR bei den Introitus Parallelen nur bei *Ne derelinquas* und *Judica Domine*; eine systematische Gegenüberstellung wäre also möglich; einige Beispiele wurden bereits angeführt.

von Pfisterer mit der von ihm vorgetragene Sicherheit sinnvoll erscheint. Daß hinsichtlich der Verwendung von Motivwiederholungen sowohl innerhalb eines Stückes als auch zwischen verschiedenen Kompositionen — welch furchtbares Wort für Anhänger der *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* —, sei es rein musikalisch, sei es auch textbedingt, eine klare Differenzierung zwischen beiden Fassungen, etwa hinsichtlich der Frage genetischer Relation, zumindest erst eine vollständige Erfassung sowohl solcher Phänomene in beiden Fassungen als auch untereinander verlangt, wurde bereits bemerkt, z. B. oben, 2.11.4.6 auf Seite 1150.

In einer seiner feinsinnigen Beobachtungen erkennt Pfisterer, *ib.*, S. 150, daß in Greg, im Grad. *Tribulationes* nicht nur ein frei komponierter Abschnitt zu Anfang des Verses begegnet, sondern, daß dessen Ende durch einen, textlich bedingten, musikalischen „Reim“ zum Ende des 11. Verses des Tract. *Deus, Deus meus* gebildet wird; der Text heißt beidemale *humilitatem meam*. Angesichts des Umstands, daß der Schluß dieser Wendung formelhaft im Tractus des 2. Tons ist, vgl. sehr bequem, Johner, l. c., S. 217, 3.) und 219, 7.). Weil der musikalische „Reim“ über die Formel hinausgeht, liegt die Folgerung nicht fern, hier im Grad. *Tribulationes* eines der von Johner, *ib.*, S. 102, angeführten Zitate zu sehen, nämlich aus dem Tractus<sup>581</sup>.

Was auffällt, ist der Gesamtkontext der Wendung, also der Teil des Versanfangs, den Apel, *ib.*, S. 347, *Group VII*, mit  $C_{11}$  kennzeichnet, weil es sich da um eines der in Greg weniger häufig als in AR auftretenden Melismen aus Motivwiederholung handelt — bemerkenswert ist dies deshalb, weil die Entsprechung in AR dies nicht tut, so daß man (in AR) nach einem anderen Beleg suchen muß, den man denn auch etwa im Grad. *Adiuvavit eam*, eine für AR typische Verballhornung von *Adiuvabit eam* finden kann (Greg wird zitiert aus dem Grad. *Tribulationes*, AR aus dem Grad. *Adiuvavit*):

AR	
Greg	

Greg erweist sich wieder, in der Gestalt der wiederholten Neumen, als gestaltnmäßig markanter als AR. Gleichsam um die Spannung noch etwas zu erhöhen, ist in Greg das

<sup>581</sup>Wenn Pfisterer, *ib.*, S. 150, formuliert, daß hier eine *völlig untypische Melodie*, offenbar für den fünften Ton, vorläge, so ist das nicht zu erkennen; es handelt sich um eine nicht formelhafte Wendung, deren Auftreten in einem Melodiekontext des 5. Tons des Grad. allerdings kaum als Verwunderlich anzusehen ist (ein Schluß auf *a* im 5. Ton ist weder ungewöhnlich noch läßt der Melodiegang besondere Unmöglichkeiten erkennen: *c/d a/G c/d a* stellt den Bewegungsrahmen dar. Solche ad hoc Urteile müßten zumindest konkret begründet werden.

Grad. *Adiuuabit eam* dadurch ausgezeichnet, daß es die entsprechende Formel  $C_{11}$  nicht verwendet; ein echtes Überkreuzverhältnis.

Daß die Melismen parallel sind, ergibt sich nicht nur aus der parallelen Stellung, sondern eben aus der Wiederholung; daß Greg auf die Ausweitung „verzichtet“, die in AR bis  $f$  führt, dürfte damit zu tun haben, daß Greg hier wieder seine geläufige Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen zeigt: Der anschließende Abschnitt, die Formel  $A_{10}$  steigt bis zum  $e$ , der daran wieder anschließende Abschnitt  $C_{12}$  steigt dann bis  $f$ ; eine ästhetisch überzeugende Dynamik — es ist klar, daß eine solche Ausdrucksweise nicht der Klarheit entspricht, die die Beschränkung des Sprechens über die Gregorianischen Melodien auf Formeln, tonartige Schlußtöne etc. auszeichnet; es ist aber so, daß Musik auch ästhetische Qualifikationen besitzt, die exakt rational auszudrücken, nicht ganz leicht fallen dürfte — hier reicht es allerdings, auf die Ökonomie der Entwicklung des Auftretens von Höchsttönen im Verlauf der Versmelodie zu verweisen; merke: Auch Formelzusammensetzungen können von ästhetischen Kriterien bestimmt sein. Daß der Komponist nach dem Anfang mit  $C_{11}$  und der zitierten Kadenz also mit der Formelfolge  $A_{10} C_{12} F_{11}$  weiterfährt<sup>582</sup>, erscheint nicht ganz unsinnig, wenn man ästhetische Kriterien nicht völlig aus der Betrachtung von Musik ausschließen will<sup>583</sup>.

Es ist klar, daß der Autor der Fassung von Greg hinsichtlich des Versbeginns mit der Formel  $C_{11}$  auf die Urform zurückgehen dürfte, denn die Überlieferung des Grad. *Tribulationes* läßt in AR erkennen, daß hier nur eine verkürzte Formel vorliegt, also ein Überlieferungsfehler. Warum allerdings die von Apel als zweiter Vertreter des Anfangs mit der Formel  $C_{11}$  angeführte Melodie des Grad. *Specie tua* in AR die Entsprechung der Anfangsformel nicht verwendet, fügt zur Seltsamkeit, daß das Grad. *Suscepimus* in AR die Formel kennt, Greg aber nicht die Entsprechung, eine weitere Auffälligkeit hinzu; in AR weisen auf die gleiche Formel mit Eindeutigkeit noch das Grad. *Memor sit, Diffusa est, Probasti* (in Greg frei), und andere hin; Entsprechungen, die auf eine gewisse Instabilität dieser Formel verweisen. Ihre Seltenheit in Greg macht das Leben des Erforschers der Relationen zwischen beiden Fassungen auch nicht sehr viel leichter; sie macht aber auch deutlich, daß vor einer sorgfältigen Aufstellung aller Relationen zwischen Formeln und Formelnutzung bzw. Zusammenstellung eine vernünftige Diskussion von genetischen Probleme verfrüht ist.

Klar ist nur, daß die Formel  $C_{11}$ , wie sie in Greg zu Anfang des Verses des Grad. *Tribulationes* auftritt, als Formel alt sein muß — wie die genaue Gestalt war, wird man kaum sagen können, klar ist der Rahmen und der Umstand der Motivwiederholung zu Anfang. Dies wiederum läßt fragen, wie frei man in Greg mit Formeln umgehen konnte, vielleicht freier als in AR, d. h. kompositorisch nach ästhetischen Kriterien; man konnte

<sup>582</sup>Daß die Formel  $C_{12}$  eine Entsprechung in einer anderen Tonart besitzt, wurde bereits erwähnt, s. Apel, l. c., S. 361,  $c_1$ .

<sup>583</sup>Pfisterer erklärt, *Dafür, dass die zweite Phrase ... mit einem Melisma beginnt, das sonst ... am Versbeginn steht, habe ich keine Erklärung.* Was bei der sonstigen Erklärungsfähigkeit für alle Formelsetzungen natürlich höchlichst verwundern muß.

vielleicht auch auf die Nutzung verzichten. Dies ist nicht notwendig ein Beweis für eine Abstammung AR von Greg. Man beachte übrigens den deutlichen Verzicht der Formel in der Fassung von Greg, die Tonika zu nutzen; AR weist dagegen — bei gleichem Kadenzschlußton — die Tonika viermal auf. Im Übrigen ist die Formel in AR ästhetisch nicht reizlos: Der Sprung zum Höchstton als „Folge“ der Wiederholung ist effektiv; Greg wirkt dagegen geradezu reduziert, der Sinn der Wiederholung fehlt, sie läuft wenig effektiv sozusagen aus. Welche Form war also älter? Oder hat man nur im Grad. *Suscepimus* in AR eine besondere kompositorische Nutzung der Formel vor sich? Die Probleme sind offensichtlich nicht gering.

Ob die Fassung der  $C_{11}$  entsprechenden Formel in AR im Grad. *Suscepimus* ursprünglich ist oder nicht, klar ist, daß im Grad. *Tribulationes* die beiden Fassungen, Greg und AR, ebenfalls übereinstimmen (das große Melisma im letzten Zitat in AR auf *fluminis* ist also nicht notwendig):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes on a five-line staff. The notes are mostly square, with some diamond-shaped notes. The AR staff has a more complex, rhythmic pattern with many notes, while the Greg staff has a simpler, more sparse pattern. Below the staves, the text 'Vi-' is aligned under the first part of the AR staff, and 'de' is aligned under the second part of the AR staff.

Die Frage ist angesichts des oben erwähnten Zitats, ob die Fassungen der beiden Gradualia auch im anschließenden Satz parallel sind; und das sind sie in bemerkenswertem Ausmaß:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves show a sequence of notes on a five-line staff. The notes are mostly square, with some diamond-shaped notes. The AR staff has a more complex, rhythmic pattern with many notes, while the Greg staff has a simpler, more sparse pattern. Below the staves, the text 'hu-mi-li-ta-tem' is aligned under the first part of the AR staff, and 'me-am' is aligned under the second part of the AR staff.

Man kann die beiden zitierten Stellen aus dem Grad. *Tribulationes* geradezu als Musterbeispiel für die Relation beider Fassungen bei klarer Parallelität ansehen. Ohne jeden Hinweis auf Zitate könnte man hier die Entstehung einer der beiden Fassungen aus der jeweils anderen bzw. eine nicht immer so klare Eindeutigkeit der Urfassung und ihrer Weitergabe in beiden Versionen behaupten. Es bleibt also die Frage, ob und wie die Relation der beiden Tractus an der betreffenden Stelle ist; und da läßt sich keine so eindeutige Parallelität behaupten, Tract. *Deus, Deus meus*, Schluß des 12. Versus (das ganze wurde um eine Quint nach oben transponiert, um besser vergleichen zu können!):

AR

Greg

hu-mi- li- ta-tem me- am

Man könnte natürlich die Fassung von Greg als Verkürzung der von AR ansehen wollen, oder diese als ornamentierte, sekundäre Erweiterung der in Greg hier näher erhaltenen gemeinsamen Vorgabe, der Unterschied in der Vergleichbarkeit zu der der oben angeführten Schlußbildungen im Grad. *Tribulationes* ist offensichtlich. Hinzu kommt noch, daß der zitierte Satz aus dem Grad. *Tribulationes* mit dem des Tract. *Deus, Deus meus* in AR nur in genau sieben Tönen übereinstimmt, in den anderen aber unvergleichbar bleibt.

Weiterhin kommt noch hinzu, daß die zitierte Schlußwendung aus dem 12. Vers des Tract. *Deus, Deus meus* in AR häufiger auftritt, z. B. im gleichen Tractus als Schluß des 2. Versus — da findet sich in Greg aber eine andere Formel! — und im Tract. *Qui habitat*, wo die Formel auch zweimal auftritt, und zwar zum Schluß des Versus *Dicet Dominus* und des Verses *Invocabis* (Greg korrekt: *Invocabit*), wo auch Greg die zitierte Wendung kennt; Greg kennt sie allerdings nicht im Vers *Dicet Dominus*. Auch hier potenzieren sich die „Überkreuzverhältnisse“<sup>584</sup>. Klar ist damit, daß die zitierte Formel auf eine gemeinsame Urformel zurückgreifen kann, daß also eine Bindung an die *humilitas* im Tractus nicht besteht, die Formel da also nicht individuell ist (d. h. auch für den über die übliche Schlußformel hinausgehenden Anfang).

Die Frage, ob auch AR im Grad. *Tribulationes* ein textbedingtes Zitat anführt, erscheint also nicht ganz so trivial; man müßte entweder zeigen, daß die Formel des Tractus nicht ursprünglich war, oder daß die sieben gleichen Töne Zufall sein könnten. Letztere Annahme erscheint deshalb nicht als völlig absurd, weil die Tonfolge *d cha ...* in Grad. mit der *finalis F* nicht gerade so selten ist, daß man sie als völlig ungewöhnlich ansehen müßte, vgl. etwa den Anfang des Grad. *Tribulationes* — es ist ja auffällig, wenn ein Zitat nur so kurz sein sollte, d. h. nicht weiter fortgeführt wird<sup>585</sup>. Es bleibt also als wirkliches Merkmal die Fortführung durch eine Reziation auf *a*, denn der anschließende Aufstieg ist nicht mehr vergleichbar: Der Zielton der Aufwärtsbewegung, *d*, ist durch die Identität beider Versionen des Grad. in AR und Greg eindeutig als gegeben anzusehen; die „Unähn-

<sup>584</sup> „Wenigstens“ sind dafür die Formeln der beiden Versus in Greg identisch, so daß in AR viermal die zitierte Formel, in Greg aber je zwei verschiedene Formeln auftreten — auch hier wird deutlich, daß man ohne eine vorgängige erschöpfende Klarstellung der Formelrelationen in beiden Fassungen Aussagen gar zur genetischen Relation beider Versionen nicht aufstellen kann.

<sup>585</sup> Auch dafür könnte man eine Erklärung anführen: Die ursprünglich längere Version wurde sekundär in AR durch Ornamentierung vernichtet; möglich sind offenbar viele „Erklärungen“, notwendig aber erschöpfende Vergleiche.

lichkeit“ beginnt also nicht erst mit *meam*! Auch scheint der *climacus cha*, einmal, AR, über *humilitatem*, zum anderen über *meam* ebenfalls gesichert.

Das Problem bleibt in jedem Fall, weil auch der Erklärungsversuch, daß AR im Tractus die Formel erweitert habe, natürlich zuerst erklären müßte, warum dann nicht wenigstens der Melismenbeginn auf *meam* beibehalten worden sein sollte — ästhetische Gründe sind nicht zu finden, schon weil der Ambitus identisch ist; es geschieht durch eine solche angenommene Erweiterung nichts Neues. Bevor man also nicht eine Tractusformel gefunden hat, die der des Grad. *Tribulationes* in AR an der zitierten Stelle eindeutig vergleichbar ist, läßt sich für genetische Spekulationen nicht viel anführen.

Natürlich könnte man die Formel in Greg als die ursprüngliche Form festlegen wollen, die in AR aus irgendwelchen Gründen nur im Tractus verändert worden sein mag, muß dann aber die Differenzierung des Formelauftritts im Tractus in Greg erklären, wenn man nicht das Schema der *Vereinheitlichung* postulieren will, das man dann aber auch auf Greg anwenden müßte. Man könnte auch spekulieren, daß AR die ursprüngliche, eine Formel im Tractus aufbewahrt hat, die Nähe zu der Bildung im Grad. *Tribulationes* zufällig oder nur musikalische vorübergehende Angleichung, nur des Anfangs, da, wo es nahelag, war, was erst Greg dann so präzisiert hat, daß eine echte Identität entstand; dies könnte man aus dem Unterschied der Schlußbildungen zwischen AR und Greg und in Greg zwischen den Tract. und dem Grad. begründen wollen. Spekulativ müssen derartige Folgerungen mindestens so lange bleiben, bis das Desiderat einer vollständigen Erfassung des Formelwesens in Greg, in AR und schließlich im Vergleich erfüllt worden ist, was vielleicht mit einer Beschränkung auf zunächst eine Gattung oder darin sogar einen Ton wohl methodisch der bessere Weg ist als eine selektive, die Komplexitätssteigerung durch den Kontext, hier die Formel  $C_{11}$  und ihre Entsprechung, vernachlässigende Auswahl von Fällen.

Als Folgerung ergibt sich auch hier wieder, daß ein Schluß auf eine notwendige genetische Relation einer der beiden Fassungen zur anderen nicht möglich und nicht sinnvoll ist; vielleicht bemerkt dies auch Pfisterer, wenn er von einer Zeit *vor der Teilung der Überlieferung* spricht, ib., S. 150, was als Formulierung des aufgestellten Stemmas einer direkten Ableitung AR aus Greg nicht ganz zu passen scheint.

Klar wird aber auch, daß eine Sammlung verschiedener derartiger Fakten über einzelne Verschiedenheiten hinsichtlich des Auftretens vergleichbarer Formeln und Zitate<sup>586</sup>, gelegentlicher Unterschiedlichkeiten tonaler Zuordnung und ähnlicher Einzelfälle sicher

<sup>586</sup>Daß gleiche Textwendungen gelegentlich, aber nicht durchgehend, auch über Gattungs- und Tonartgrenzen hinweg musikalische Parallelen hervorrufen können, bedeutet angesichts „textloser“ solcher Zitate und eben der zahlreichen „Verzichte“ auf die Nutzung solcher Möglichkeiten, daß man eine semantische Deutung nicht vornehmen kann, ganz abgesehen von der Frage, was eine solche musikalische Parallele bedeuten sollte, was also Hörer oder Sänger von solchen Zitaten inhaltlich „haben“ könnten — daß sich Parallelen einstellen können, liegt auf der Hand. Ihre Zufälligkeit, die bis in die Urfassung zurückreichen muß, besagt, daß eine kompositorische Systematik zu fehlen scheint, oder daß man hier, unentwirrbare, Hinweise auf individuelle Kom-

sehr verdienstvoll ist, eine systematische Erfassung der Unterschiede im jeweils gesamten Kontext aber nicht ersetzen kann. Hinzu kommt aber noch, daß mit allen solchen Einzelheiten und anschließenden Deutungsversuchen nichts anderes gezeigt werden kann, als daß die beiden Fassungen nicht einfach rein stilistisch verschiedene Ausprägungen der identischen Fassung, einer Urfassung, einer Idealfassung oder was sonst noch sein können, sondern auch in Einzelheiten verschieden sind, an sich parallele Formeln verschieden einsetzen können, gelegentlich gleichartig musikalisch, ob frei oder textgebunden, „reimen“ können, und auch sonst in solchen Komplexen eben selbständig vorgehen. Dies überrascht schon angesichts der verschiedenen Zeit der Überlieferung nicht, vielleicht ist sogar die Verschiedenheit in derartigen Merkmalen geringer als zu erwarten. Auch hierauf kann selektive Betrachtung keine Antwort geben, denn hier wäre eine entsprechende Gewichtung von Unterschieden notwendig, die nur in Bezug auf die jeweils vollständigen Melodien zu leisten ist.

Wesentlich aber sind auch nicht nur solche Unterschiede der Formelsetzung, so unterhaltsam ihre Erörterung auch sein kann, die Komplexität, die zu ihnen führen kann, läßt sich kaum auf die Einfachheit der Frage nach genetischer Relation reduzieren, wesentlich ist der stilistische Unterschied in den tatsächlich eindeutig parallelen Stellen; und diese sind, soweit bisher übersehbar, nicht in der Minderzahl. Hier wird der Unterschied der Gestaltung ebenso deutlich, wenn nicht deutlicher, wie bzw. als in der Art der Gesamtdisposition der Melodien, die auch den Einsatz bzw. die Kombination von Formeln anbelangt. Und hier kann auch nach Pfisterers Darlegungen an der Wahrscheinlichkeit der Annahme nicht gezweifelt werden, daß AR öfter, sicher nicht immer, eine in Vergleich zu genuin Beneventanischen und Mailänder Melodien ebenfalls als archaisch zu bezeichnende Gestaltungsweise dokumentiert, die die Besonderheit von Greg als Komposition vergleichbar den angesprochenen anderen Repertoires deutlich genug hervortreten läßt. Und dies, die Erkenntnis eines musikalischen Stils, der — so vage solche Qualifikationen auch erscheinen müssen — besonderer Schönheit fähig ist, dürfte das eigentliche Erkenntnisziel sein, wenn man über die Gregorianik als Kunst sprechen will; und an ihrem Kunstwerkcharakter erscheint ein Zweifel nicht leicht möglich (die Qualifikation von Quintsprüngen als *nicht elegant* allerdings dürfte ohne Kontextbeachtung keine überzeugende Formulierung darstellen).

---

ponisten findet. Die Frage, ob dies in besonderer Weise der Fall ist, wenn nur eine der Fassungen solche Parallelen aufweist, liegt nahe, wird aber ebenfalls kaum zu beantworten sein — klar ist, daß hier eine relative Datierungsmöglichkeit vorliegen könnte, die aber wohl nie zu nutzen ist. Daß solche „Reminiszenzen“ über Gattungsgrenzen hinweg, naheliegen, belegt auch AR, wenn da ohne Parallele in Greg gleiche Texte gleich vertont werden, vgl. etwa den Vers des Grad. *Ego autem*, dessen Text, *Iudica Domine* mit dem entsprechenden Introitus identisch ist (s. im Index): Man muß da eine sekundäre Übernahme vom Introitus in den Vers des Graduale, wie gesagt nur in AR annehmen; liturgisch stehen die beiden Lieder recht nahe, nämlich im Abstand von *Feria secunda* und *Feria tertia*.

### 2.11.5 Zur „Dreiviertelkadenz“ in Tractus der 2. Tonart

Sollte man etwa in Hinblick auf die Tractus der 2. Tonart, in denen Greg die jeweiligen Schlußverse der einzelnen Tractus deutlich durch ein sowohl erweitertes „Dreiviertelkadenz“-Melisma (bei W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 328, Formel  $F_1$  bzw.  $F'_1$ ), als auch eine gegenüber den jeweiligen Binnenverskadenzen meist erheblich umfangreichere Schlußmelismatik auszeichnet, AR dagegen oft die Schlußkadenz aller Verse auch zum Schluß verwenden kann, als Beispiel für eine *vereinheitlichende* redaktionelle, also gegenüber Greg sekundäre Veränderung ansehen? Darf hier keine, naheliegende, sekundäre Erweiterung der Schlußwirkung durch Vergrößerung des Schlußmelismas in Greg vorliegen?

Ein Beispiel findet man im Tract. *De necessitatibus*, wo Greg das Schlußmelisma nur noch im Vers *A te* verwendet, oder im Tract. *Domine audivi*, wo AR durchgehend das (gleiche) Schlußmelisma verwendet, Greg dagegen nur bei den drei Schlußversen (mit Varianten); insgesamt erscheint AR hinsichtlich der Formeln für Versschlüsse weniger reguliert als Greg, denn AR kennt noch — mindestens — zwei Versschlußformeln; insbesondere ist die Schlußformel des ganzen Tractus in AR wesentlich weniger auffällig als ihre Parallele in Greg; als *iubilus* treten beide auf: Der Gedanke der Schlußbildung ist demnach bereits der Urfassung eigen. Diese Feststellung ist wichtig, denn daraus könnte folgen, daß die gelegentlich auftretende Verwendung der Gesamtschlußformel auch innerhalb eines Tractus sowohl in AR als auch in Greg sekundäre Bildungen darstellen — dabei ist zu beachten, daß solches Auftreten der Schlußformel in Greg nicht durchgehend mit dem Auftreten der erweiterten, klar auf die Gesamtschlußformel bezogenen „Dreiviertelkadenz“ verbunden sein muß! Im Tract. *Domine audivi* z. B. findet man im Vers *Deus a Libano* zum Schluß beide Schlußwendungen, im vorangehenden Vers jedoch nur den Schluß, wogegen die korrespondierende „Dreiviertelkadenz“ die einfache Formel verwendet. Hier herrscht kompositorische Willkür; vielleicht sogar verständlich aus dem Gesamtkontext der Verse: Der davor nutzt den Höchstton *b* durchgehend, was auch der folgende Vers tut, so daß vielleicht eine gewisse „Zurückhaltung“ im Vers dazwischen passend erschienen sein könnte — gänzlich auf solche ästhetischen Kriterien bzw. ihre hypothetische Verwendung zu verzichten, erscheint angesichts der Form von Greg und der Natur auch der Musik der Kirche als Kunst nicht einfach deshalb gerechtfertigt, weil es sich hier zwangsläufig um „weiche“ Kriterien handeln muß.

Allerdings fällt hinsichtlich Aufwendigkeit die Ausdehnung des Gesamtschlußmelismas in Greg im Gesamtkontext der Melismatik des Tractus wesentlich mehr auf als in AR, wo eigentlich nur der Charakter des *iubilus*, das Melisma auf bzw. nach der letzten Silbe gegeben ist, und zwar gegenüber dem Melisma, nach Betonung, auf der Pänultima, wie in AR im Tract. *Qui habitat* zu Ende des 2. Versus auf *eum*, oder die häufiger verwendete Formel, wie sie zu Ende des Versus *Scapulis suis* auf *eius sperabis* zu finden ist. Die Gesamtschlußformel in AR erscheint im Kontext nicht besonders ausgezeichnet, jedenfalls deutlich weniger als die ihrer Entsprechung in Greg.

Die „Vorbereitung“ des höheren Aufwands bereits zum „Dreiviertelschluß“ findet man aber nur in Greg. Sollte man dies tatsächlich als *Vereinheitlichung* durch AR als Reak-

tion auf Greg ansehen, als geradezu sinnwidrige Reduktion der in Greg in der „Dreiviertelkadenz“ als vor allem tonräumliche Erweiterung (statt bis *G* bis *b* reichend)<sup>587</sup> klar erkennbaren musikalischen Aufwandsteigerung bewerten?

Es erscheint sinnvoller, in AR partiell noch ein Zeugnis der Grundform der psalm-odischen Reihungsform zu erkennen, in Greg einen Versuch, tektonischer Annäherung an das Prinzip des den Schluß betonenden oder besser durch besonderen musikalischen Aufwand im Sinne eines Jubilus oder eben Schlußmelismas das Ende des gesamten Stücks musikalisch kennzeichnenden Gestaltungsmittels zu sehen. Die reine Reihungsform, die der „nackten“ Psalmodie ja natürlich erscheint, wird so den Komplexformen angenähert bzw. durch ein diesen geläufiges musikalisch tektonisches Mittel zusätzlich interpretiert — was wie gesagt in beiden Versionen geschieht, da die Schlußformel in beiden Fassungen obligatorisch ist, ob sie im jeweiligen Tractus auch an Schlüssen von Binnenversen auftritt oder nicht. Daß die Vereinfachung in Hinblick auf die unten zitierte „Dreiviertelkadenz“ von AR hier wirklich eine *Vereinheitlichung* aus irgendwelchen musikalischen Einheitsgefühlen zu deuten wäre, leuchtet nicht ein. Man wird daher in der Version von Greg eine sekundäre, stilistisch verständliche, Veränderung einer überlieferten Reihungsform sehen dürfen.

Die einfache „Dreiviertelkadenz“, wie sie sich in dem von Johner als Beispiel angeführten Tract. *Eripe me, Domine* in allen 2. Vershälften, bis auf den Schlußvers, findet, ist in AR und Greg deutlich verwandt, aber doch wieder nicht so gleich, daß man in einer der Fassungen die Urform erkennen müßte (hier an einer syntaktisch nicht gerade passenden, von der Länge der 2. Vershälfte aber unvermeidbaren Stelle im 3. Vers des Tract. *Deus, Deus meus*):

The image shows a comparison of musical notation for two words, 'et' and 'non', in two different styles: AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant). The notation is presented on a four-line staff. The AR style uses square neumes with stems, while the Greg style uses a different neume shape. The words 'et' and 'non' are written below the staff. The AR notation for 'et' is more complex and rhythmic, while the Greg notation is simpler and more melismatic. The words 'e no-cte et non' are written below the staff, indicating the context of the chant.

Man könnte darüber diskutieren, ob die *bistropa* in AR zu Anfang der Formel nicht eine der *clivis EF* ausführungsmäßig verwandte Bedeutung hat, woraus man auf entsprechende Ausführung dieser Neumenart auch in Greg schließen kann; ein wesentlicher Unterschied ist hier wie auch am Schluß nicht zu erkennen. Erst in der Mitte, im Aufstieg in Greg mit Quilisma, in AR durch Sprung und Umfang bis *a*, gegenüber *G* als Höchstton in Greg (diese Relation kehrt sich im folgenden Abschnitt um<sup>588</sup>), begegnet ein so großer Unterschied, daß nur extreme Vertreter der *oral tradition* Vagheitslehre hier von einem

<sup>587</sup> Am einfachsten zu sehen in der Zusammenstellung der Verse des Tract. *Eripe* von Johner, *Wort und Ton*, S. 216 ff.

<sup>588</sup>

negligiblen Unterschied sprechen könnten: Greg gestaltet den Aufstieg, AR dagegen den Hochtton selbst zum jeweiligen musikalischen Ereigniss — warum sollte hier keine jeweilige kompositorische Entscheidung vorliegen dürfen, die eben verhindert, daß man die Urfassung anders als Erreichung eines Hochttons an eben dieser Stelle „rekonstruieren“ kann; eine Stelle, die übrigens (wenn möglich) mit dem Wortakzent korrespondiert (letzter Akzent vor Schluß). In der zitierten Stelle paßt das nicht so ganz, weil die Anbringung der Kadenz nicht von der Syntax, sondern der Ausdehnung des Textes bestimmt ist — aber man kann natürlich voll semantischer Freude Gründe erfinden, warum gerade hier der *copula et* eine theologisch oder sonstwie so ungeheure Bedeutung zukommt.

So gut die Formeln melodisch zusammenpassen, so „ärgerlich“ ist die Beobachtung, daß sie in AR und Greg nicht in der erwünschten Häufigkeit auch an der jeweils gleichen Stelle erscheinen: So findet man sie im zitierten Tract. *Deus, Deus meus* in Greg im 2. Vers auf *verba*, wo AR eine Kadenz auf *D* aufweist, wogegen im Vers *Ipsi vero* Greg die Formel auf *diviserunt sibi* verwendet, AR jedoch nicht einmal eine erkennbare Kadenz anwendet, um die entsprechende Formel dann auf *diviserunt sibi vestimenta mea* anzuführen, wo in Greg eine der beiden häufigsten Versschlußformeln verwendet wird (vgl. Johner, *ib.*, S. 117, 1.). Man kann sich angesichts solcher Unterschiede natürlich schön ausmalen, wie die Sänger der beiden Fassungen in ihrer improvisatorischen ad hoc Zusammenfügung der Formeln hier, angesichts eines komplizierteren Textes verschieden

AR	
Greg	

Diese unterschiedliche Disposition des Höchsttons erlaubt es also nicht, eine Fassung als sekundär anzusehen. Ist in AR der Sprung auf *nocte et* auffällig, so fällt sozusagen dafür der Sprung nur in Greg im hier zitierten anschließenden Abschnitt auf *sapientiam* auf — in Greg wird ersichtlich der Akzent genutzt, in AR ist die Formel silbenzählend, auch eine Struktureigenschaft, die hinsichtlich eventuell vergleichbarer Formeln statistischer Untersuchung bedürftig ist, will man einen auch nur phänomenologischen Vergleich anstellen. Ein bemerkenswerter Unterschied ist auch die Melodieführung auf *ad/ab*: AR gleicht hier aus, Greg springt; komponiert also einen auf die Lage der Tonika bezogenen Anfang. Natürlich wird man aus solchen Parallelen nie auf genetische Relation schließen können — es ergibt sich aber, daß selbst bei weitreichender Parallelität der Fassungen immer auch „ausreichende“ Unterschiede vorliegen. Charakteristisch für Greg dürfte sein, daß der letzte Abschnitt, direkt nach Erreichen des Höchsttons, strikt auf tiefer Lage gehalten ist, wogegen AR den Abstieg von seinem Hochtton aus skalisch durchführt, also keine deutliche tonräumliche Absetzung der Melodieteile kennt. Hier könnte ein Stilunterschied vorliegen, weil er sich in anderen Beispielen wiederfindet.

entscheiden — müßte sich dann aber fragen lassen, warum dies nicht auch Ergebnis einer kompositorischen Vorentscheidung gewesen sein kann oder darf: Nur weil man der Zeit kein solches musikalisches Denken zuordnen will, weil die Sänger, die nichts anderes zu tun hatten, Melodien nicht auswendig behalten konnten, denn das darf es ja nicht gegeben haben, wäre vielleicht doch nicht so ganz die richtige Entscheidung.

Im Tract. *Qui habitat* finden sich einige bemerkenswerte Unterschiede im Auftreten der zitierten Formel der „Dreiviertelkadenz“: AR „zitiert“ die Formel identisch im 1. Vers auf *in protectione*, wo Greg, wohl der Kürze des Textes wegen, den Schluß der Formel kürzt; im 2. Vers bringt AR auf *Deus meus* nur die Schlußwendung der Formel, Greg „zitiert“ vollständig; im 9. Vers, *In manibus* auf *lapidem* zitiert Greg den Anfang der Formel, AR verzichtet ganz darauf; im 11. Vers, *Invocabit* hat Greg die Formel „korrekt“ auf *cum ipso sum*, AR kadenziert „falsch“ auf *G*, statt wie normal auf *F* — ein Fehler bei der Improvisation ist angesichts der sonst gegebenen Identität nicht plausibel, also wird man bewußte Veränderung annehmen müssen; warum eigentlich auch nicht?

Im Schlußvers findet man erwartungsgemäß in AR die übliche, in Greg die nur da übliche erweiterte Form der „Dreiviertelkadenz“ — und da fällt dann doch auf, daß Greg die, oben zitierte, Normalform nur bis zum Höchstton *G* führt, AR aber wie angesprochen bis zum *a* geht; die erweiterte Formel für den insgesamt erweiterten Schlußvers aber geht in Greg bis *b*; wer wollte hier mit der notwendigen Sicherheit ausschließen, daß Greg für den Effekt besonderer Aufwendigkeit, die Melismatik und tonräumlich größere Beweglichkeit fordert, die einfache Version der Formel bewußt ambitusmäßig beschränkt gehalten haben könnte, um die Wirkung zum Schluß, also die Erweiterung der Formel, die ja weitere Folgen für die Melodie der Formel hat, besonders hervortreten zu lassen? Angesichts der planerischen Überlegtheit auf weite Strecken, wie dies typisch für Greg ist, muß dies doch wohl keine absurde, auszuschließende Möglichkeit der Erklärung des oben angesprochenen Unterschieds der, einfachen, Formeln in AR und Greg gerade im Mittelteil sein: Die Annahme oder Hypothese, daß Greg hier die Urform aus bestimmten Gründen bearbeitet hat, AR sie aber beibehält, wäre also auch von sozusagen inneren Gründen her so abwegig also auch nicht.

Der Vergleich der Gesamtschlußformel in beiden Fassungen, einschließlich der erweiterten „Dreiviertelkadenz“ in Greg belegt, daß Greg durch Einschub erweitert bzw. den musikalischen Aufwand steigert. Nicht durch Hinzufügung an den Schlüssen, sondern durch, zudem noch tonräumlich eindeutige, Einschübe wird die Fassung in Greg musikalisch aufwendiger (das Ende des Tract. *Qui habitat*):

et o- sten-dam il- li sa- lu- ta- re me- um.

AR

Greg

AR

Greg

Bestätigt wird wieder, daß die *bistropa* des *trigon* in Greg einer „Mordentfigur“ des *porrectus chc* in AR entspricht; bestätigt wird aber auch, daß die beiden Fassungen hier essentiell direkt vergleichbar sind — wer aber wollte klar entscheiden, daß AR eine Kürzung von Greg sein müsse: Der Umstand, daß und wie Greg die „Dreiviertelkadenz“ als Erweiterung, vor allem des Tonraums, gestaltet, was AR nicht kennt, weist, wie oben bemerkt, eher auf eine sekundäre Bearbeitung in bzw. durch Greg hin, also durch die fränkischen Redaktoren — wenn man denn unbedingt über eine genetische Relation spekulieren will; man wird aber in jedem Fall folgern dürfen, daß die Urform die Erweiterung von Greg nicht gekannt haben muß.

Hinzuweisen ist auch auf die tonräumliche Disposition des gesamten Schlusses in Greg: Durch den dem ersten Aufstieg bis zum Höchstton  $b^{589}$  — in authentische Region —, folgenden Aufstieg, nun aber nur bis zum Höchstton  $a$ , entsteht ersichtlich eine Beziehung der tonräumlichen Bewegungsdynamik, ein Zurücknehmen der Bewegung, was dann im Schlußmelisma weitergeführt wird, das auch den Tiefstton  $C$  nicht mehr erreicht — es fällt nicht ganz leicht, daran zu zweifeln, daß der Komponist die Erweiterung der „Dreiviertelkadenz“ nicht genau in Hinblick auf die folgende Erweiterung der Schlußwendung gestaltet hätte<sup>590</sup>.

<sup>589</sup>Der sowohl durch den Ausgangston als auch den nach dem Höhepunkt wieder erreichten Tieftton  $C$  als aufwendige Bewegung erlebbar ist.

<sup>590</sup>Wenn man, auch in Hinblick auf das Fehlen einer Entsprechung zur erweiterten „Dreiviertelkadenz“ in AR, die Aufstellung der Hypothese für gar nicht so abwegig hält, daß ein solcher Zusammenhang besteht, dann fällt es natürlich nicht ganz leicht, sich den Gestaltbildungsprozeß in der von M. Haas so interessant aufgestellten *chant community* vorzustellen: Hat es hier Abstimmungen gegeben, vielleicht Vorschläge von allen anwesenden Mitgliedern dieser *chant community*, oder wurde hier autoritativ entschieden, vielleicht mit gewissen Einspruchsmöglichkeiten, oder

Von Interesse ist dabei aber auch, wie Greg die „Dreiviertelkadenz“ erweitert: Aus der Wendung *FE FGGF*, typische Kadenzwendung, wird *FEG abGGF*; ein minimaler Eingriff mit erheblichen Folgen, denn durch den neuen Terzsprung *EG* wird die Bewegungsdynamik zur Weiterführung vorbereitet, *EG ab*, nach dem Sprung folgt in gleiche Richtung der Schritt zum Höchstton. Natürlich sind solche Betrachtungen für den strikten *oral tradition* Vertreter ausgeschlossen, denn da kann ja jede andere melodische Bewegung, vielleicht nicht einmal im gleichen Ambitus ebenfalls gedacht werden.

Wenn hier diesem bequemen, aber so hochwissenschaftlichen und beliebten Ansatz nicht gefolgt wird, ist dies sicher eine Folge der Naivität des Verf., der nicht einsieht, daß die ja erstaunlich konsistent überlieferte Gestalt der Gregorianischen Melodien keine als solche gedachte musikalische Gestalt gewesen sein darf oder kann, obgleich sie ja eben recht einheitlich überliefert wird. Daß z. B. bei der Verwendung der „Dreiviertelkadenz“ in erweiterter Form bei Binnenversen — aber immer an syntaktisch der gleichen Stelle, eben dem dritten Haupteinschnitt von vieren —, auch Veränderungen auftreten, Varianten, braucht dabei auch nicht irre zu machen, denn es lassen sich dafür meist gute ästhetische Gründe finden, die hinsichtlich der unvermeidlichen Vagheit solcher Gründe an der Assoziationsvagheit der strikten *oral tradition* Lehre nicht nachzustehen scheinen.

Beachtenswert ist hier übrigens die Beobachtung, daß im Tract. *Deus, Deus meus* der letzte Vers wegen seiner Kürze weder in AR noch in Greg die übliche „Dreiviertelkadenz“ in erweiterter Form enthält, was nicht auffällig wäre, was aber auffällt, ist der Umstand, daß im Vers davor, *Annuntiabitur*, auf *et annuntiabunt caeli*, im Römischen Gradualbuch die erweiterte Fassung dieser Formel zu finden ist, was jedoch in Metz keine Entsprechung findet, deren Neumierung im Gegensatz zu St. Gallen die normale Formel kennt (vgl. etwa im gleichen Tractus im Vers 9, *Speravi* auf *salvum faciat eum*), wie sie an der betreffenden Stelle typisch ist; mit Emma Hornby müßte man daraus folgern, daß man in St. Gallen den Text anders gedeutet hat als in Metz, daß nämlich, wie man auch immer deuten will, St. Gallen die besondere Bemerkenswertheit der *Himmel* habe durch „Vorziehen“

---

durch strikte *oboedientia* — verstärkt durch Anwendung der Rute —, also erzwungene Annahme vom Leiter der *chant community* durchgesetzt; und daß diese ohne Leiter sehr leistungsfähig gewesen sein sollte, wird man angesichts der Forderung von Papst Stephan kaum annehmen können. Überhaupt stellt sich ja die Frage, wie eine *chant community*, ob im Metz oder Rom, in Benevent oder Mailand, überhaupt zu melodischen Gestalten gelangt sein kann; daß das in Art von *Zungenreden* geschehen sein sollte, wird man angesichts der Rationalität und Strenge der Kirchen auch nicht annehmen können. Vielleicht ist aber nur Mangel an Phantasie solchen Bildern gegenüber ein Grund dafür, daß Verf. angesichts der Wirklichkeit der Chormelodien, z. B. auch der doch recht weitgehenden Identität von Formeln, Schwierigkeiten hat, sich das Konzept einer *chant community* lebhaft genug vorstellen zu können; vielleicht zu sehr bedrängt vom Vorurteil der *vielen Köche*, womit natürlich der Choral nicht als *Brei* verstanden werden soll, etwa in dem Sinne, in dem Schelling die Engel und Erzengel als *breiartige Masse* gesehen und formuliert hat (wenn man in den Vorlesungen zur Ästhetik sucht, wird man diese bemerkenswerte und im Kontext keineswegs absurde Aussage finden können).

der erweiterten Formel musikalisch untermalen wollen, daß man die besondere Höhe der *caeli* wenigstens durch die höher als normal gehende Formel habe schildern wollen, oder was der semantisch deutenden Phantasie noch so einfallen mag.

Die nüchternen Franzosen von Metz haben dagegen, vielleicht als Ausdruck ihrer an formaler Schematik ausgerichteten Denkweise, die für Binnenverse, nicht immer, aber doch meistens, übliche normale Formel gesetzt; welche Möglichkeit, über die Unterschiedlichkeit des Denkens von Klerikern in Deutschland und Frankreich zu spekulieren, vielleicht sogar aus der Verschiedenheit der Sprache her? Klar dürfte aber sein, daß die beiden Versionen der Formel unterschieden wurden, genau das zeigen die Neumen (Chartres aus *PM XI*, hat die umfangreichere Alternative, genau wie St. Gallen).

Man kann auf derartige, an Musik wesentlich späterer Epochen ausgerichtete Spekulationen allerdings ignorieren, und feststellen, daß St. Gallen — und wer noch — angesichts der „bedenklichen“ Kürze des Schlußverses hier schon die Schlußversion der Formel einsetzt, zumal der vorletzte Vers von ausreichend auffälliger Länge ist, und zu der Halbschlußformel mit ihrem Quartsprung und Kadenz auf dem Subton der Tonika ja Anreize bieten konnte, den rein tonräumlich auffallenden Kontrast zu der Formel mit Höchstton *b*, kleine Sept, anzufügen, wogegen Metz strikt in der von AR bestätigten einfachen Form bleibt — natürlich müßte man jetzt alle anderen Überlieferungen einsetzen, z. B. um zu erfahren, ob vielleicht Metz hier singulär ist und gleichsam umgekehrt die normale Formel einführt, vielleicht auch als Schema des Notators.

Daß die genannte „Dreiviertelkadenz“ — wie auch die Gesamtschlußformel — nun manchmal auch innerhalb der Verse vorkommt, wie im Tract. *De necessitatibus* auf *Deus meus ... neque irridant me inimici mei*, oder in den Tractus *Domine exaudi* oder *Domine audivi* — was AR ebenfalls, trivialerweise, nicht kennt, ist ein Hinweis auf die rein ästhetische Nutzbarkeit von Formeln; auf die seltsame semantische Interpretation dieses Umstands durch Emma Hornby wird im 1. Teil hingewiesen: Emma Hornby verlangt vom Hörer und Komponisten, daß er auf die Idee kommen soll, daß eine zum Schluß des gesamten Tractus erfundene Erweiterung der sonst häufig an gleicher Stelle im Vers auftretenden „Dreiviertelkadenz“ plötzlich und nur an einer Stelle semantisch im Sinne der Steigerung religiöser Inbrunst dienen soll, *Transmission ...*, S. 433, eine Funktionsumkehr, deren Begründung Emma Hornby natürlich nicht leistet, wie für sie die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit solcher Semantik als musikhistorische Frage gar nicht bewußt wird, so dominant ist die eigene Erfahrung mit Musik des 18. und besonders 19. Jh. verbunden mit der Überflüssigkeit, den kommutativen Mechanismus solcher Formelsetzungen exakt anzugeben — es reicht die Vorstellung: Aufwendigeres Melisma bedeutet besondere Betonung oder Hervorhebung, was in Zusammenhang mit bestimmten Wörtern dann auch entsprechende Konkretisierungen ermöglicht: Wenn eine so gedeutete Floskel auf *me* steht, „muß“ das doch die Intensität der Bitte o. ä. bedeuten, ganz wie man das bei durchkomponierten Liedern des 19. Jh. erwarten darf — daß umfangreiche musikalische Bewegungen auch auf weniger bedeutsamen Wörtern auftreten können — wäre als methodische Kontrolle derartiger Deutungen zu beachten.

Von Interesse ist nun, daß die einfache Form der „Dreiviertelkadenz“ in Greg zwei essentiell verschiedene Notierungen kennt, was im angesprochenen Zusammenhang vielleicht nicht ganz ohne Interesse sein muß. Betrachtet man nämlich einmal die Notierung der einfachen „Dreiviertelkadenz“, also ihre Binnenform, im Tract. *Eripe me*, wo sie, nach Auskunft der Darstellung von Johnner ja regelmäßig an der betreffenden Stelle in den Versen auftritt, so ergibt sich, daß die Stelle meist anders als z. B. im Tract. *Domine exaudi* notiert wird, im 1. Vers auf *iniquo* findet man *lange flexa, tractulus, quilisma, virga, porrectus mit langer Schlußvirga, pressus*, im 2. Vers *runde flexa* (ohne Episem) *tractulus, quilisma, virga, ..., Porrectus, pressus* (die ... weisen auf den *pes* hin, der zur Bewältigung von Wörtern mit Antepänultimabetonung, also Dreisilblern entsprechender Betonung, eingefügt werden kann), im 7. Vers findet man auf *Domine* die Neumenfolge *lange flexa, tractulus, virga, ..., kurze flexa, virga, pressus*: Der sonst begegnende *porrectus* ist getrennt notiert, „um“ im nächsten Vers wieder als *porrectus* zu erscheinen; man hat also die Variante, daß die Anfangs*clivis* mal mit, mal ohne Episem erscheint, und daß einmal der *Porrectus* durch *clivis + virga* notiert wird — signifikante Unterschiede, Hinweise auf subtile, kaum denkbare Nuancen der Ausführung oder graphische Varianten? Warum man gerade das Wort *Domine* auf der Schlußsilbe im 7. Vers anders singen sollte als die anderen Verse, wird man nicht erklären können.

Hinzu kommt aber noch das Problem, wie man sich eigentlich den Unterschied zwischen *kurzer clivis + virga* und *porrectus* praktisch ausgeführt denken können soll; beide Neumenfolgen bedeuten melisch genau das Gleiche; daß die Neumentrennung ein eigenständiges Bezeichnetes hat, ist ebenfalls klar; unklar aber ist, wie die Oppositionen in solchen Fällen zu interpretieren sind — es ist kein wirklicher Unterschied denkbar, denn im Fluß des hier durchgehenden Singens ist ein deutliches Absetzen der vorangehenden *kurzen flexa* vor der folgenden *virga* in merkbarem Kontrast zu einem entsprechenden *porrectus*, der die gleiche Zeichenfolge darstellt, nur ligiert notiert, als deutlich Bezeichnetes kaum vorstellbar, *kurz* sind alle Bewegungen bis auf die abschließende *virga*. Soll man hier also nicht, wie das bei den mal episemierten, mal nicht episemierten *flexae* zu Anfang der Formel zwingend erscheint, das Fehlen einer eindeutigen Opposition des Gemeinten beider Notierungen annehmen dürfen, ja müssen? Der Notator sieht keine sozusagen inhaltliche Opposition der beiden graphisch unterschiedlichen Notierungen, d. h. der *porrectus* stellt an dieser Stelle eine graphische Ligatur dar, die wahrscheinlich traditionell vorgegeben ist, aber für den Notator inhaltlich nicht (mehr?) unterscheidbar ist von der nicht-ligierten Form.

Zum großen Problem aber wird die Beobachtung, daß im, in der Hs. direkt vorangehend notierten Tract. *Domine, audivi*, wo die einfache Formel ja auch auftritt, eine ganz andere Notierung erscheint (im 3. Vers auf *in ira, misericordiae*): *lange flexa, tractulus, quilisma, virga (augmentativ liqueszentifiziert), ..., kurze flexa, kurzer pes, lange flexa* — von dem *pressus* der im Tract. *Eripe me* die Formel abschließt, fehlt jede Spur, wie auch der *porrectus* nicht zu finden ist. Wie man aus der Wiedergabe im Römischen Gradualbuch sehen kann, ist die melische Bedeutung der Formel identisch, jedenfalls scheint die spätere Überlieferung hier keine Varianten zu sehen. Auch AR gibt keinen Hinweis dar-

auf, daß man hier ursprünglich eine verschiedene Version der gleichen Formel annehmen müßte (daß es, bei sehr silbenarmen Text, Varianten der Formel gibt, zeigt der Tract. *Qui habitat* im 3. Vers auf *eius* und im 9. Vers auf *ad lapidem*; darum geht es hier nicht).

Im Tract. *Audi filia* findet man im 1. Vers auf *concupivit rex* nicht nur ein Beispiel für das adaptive Problem, hier eine Wendung mit einsilbigem Schlußwort mit der Formel zu vertonen, sondern auch die übliche Notierung, *flexa, tractulus, quilisma, virga, flexa, podatus, flexa*, wogegen im 2. Vers, und nur da, wieder einmal die andere Notierung mit *pressus* am Schluß begegnet, auf *filiae regum*. Daß der *rex* irgendwie nähere Beziehung zum *pressus* hätte als *reges* im obliquen *casus*, fällt nicht gerade leicht anzunehmen. Was soll man also aus solchen, sicher von Emma Hornby noch darzustellenden Notationsunterschieden machen? Soll man wirklich annehmen, daß dem Notator hier einmal eine der zahlreichen Ausführungsmöglichkeiten gerade zu diesem und zu keinem anderen Vers in den Sinn kam, um dem Sänger ein Arsenal von verschiedenen Ausführungen anzubieten; daß ihm diese Idee besonders im Tract. *Eripe*, im Tract. *Domine, audivi* dagegen nicht, und im Tract. *Audi filia* wenigstens einmal gekommen ist?

Graphisch, also auf der Ebene der Zeichen<sup>591</sup> ist der Unterschied eindeutig: *DC DĒF G FE FG GF* gegenüber *DC DĒF G FEF GGF*; die Frage ist also, ob das Gemeinte verschieden ist (zu beachten ist, daß die letzte *flexa* in der ersten Version sehr oft, nicht immer, mit Epistem versehen als *lang* bezeichnet wird — daß an dieser Stelle das Epistem nicht unabdingbar war, ergibt sich von selbst aus der syntaktischen Stellung, als Schlußbildung; man wird eher die Hinzufügung des Epistem, der *longa*, als überflüssig, sozusagen hyperkorrekt, bewerten müssen). Betrachtet man die Neumenfolgen, wird deutlich, daß die andere Gruppierung beider Notationsversionen wohl von der Nutzung bzw. Nichtnutzung des *pressus* abhängt: Dieser bindet drei Töne, so daß die rationellste Art der Notierung der Töne davor der *porrectus* ist, *FEF GGF*, verzichtet man auf den *pressus*, muß die letzte Wendung als *clivis* notiert werden, die Tonrepetition zum vorangehenden Ton kann also nur durch eine abgesetzte Neume erfolgen, womit die Folge von *flexa, pes* notwendig wird, die man aber auch als *porrectus, virga* notieren kann.

<sup>591</sup>Ob das Bezeichnete entsprechend — noch? — ebenso deutlich unterschieden wurde, ist damit natürlich nicht gesagt; für ein, historischer Entwicklung unterworfenen, Zeichensystem kann und muß mit einem längeren Leben von Zeichenoppositionen gegenüber den parallelen Oppositionen des Bezeichneten, also mit verschiedenen historischen Ebenen gerechnet werden; so dürfte kaum beweisbar sein, daß das Bezeichnete der *Liqueszenz* zur Zeit von Guido noch geläufig war: Angesichts augmentativer *Liqueszenten*, sowie des natürlichen „Konservativismus“ der notierten Quellen besagt das Weiterleben der betreffenden Zeichen nicht in der wünschenswerten Klarheit, daß dem Sänger der Zeit und in allen Regionen der Feier des liturgischen Gesangs das Bezeichnete der Neume noch klar bewußt gewesen sein muß; es ist nicht undenkbar, daß diese spezielle Neume als Bezeichnetes nicht mehr unterscheidbar war — daß die Existenz eines entsprechenden graphischen Zeichens andererseits immer wieder zu neuer, naheliegender rhythmischer Interpretation einladen konnte, daß hier also nicht notwendig durchgehende Traditionen des Bezeichneten gegeben sein müssen, dürfte ebenso klar sein.

AR notiert die vergleichbare Schlußwendung der Formel als zusammenhängende *flexa* + *pes* bzw. *torculus resupinus* und anschließende *flexa* nach Tonrepetition; zur leichteren Orientierung sei hier nochmals die, nicht erweiterte, Binnenform der „Dreiviertelkadenz“ in beiden Fassungen zitiert (aus dem Tract. *Domine, exaudi*, V. 4):

et os-same- a sic- ut in fri-xo- ri- o

Man kann also mit Sicherheit sagen, daß die ursprüngliche Fassung am Schluß der Formel identisch war; daß die Annahme einer sekundären Veränderung in Greg plausibel ist, wurde bereits erklärt; auch hier macht der noch zusätzlich zitierte Zusammenhang verständlich, daß Greg eine ambitusmäßige Reduktion durchgeführt hat, eben aus Gründen einer weiterreichenden Disposition des Ambitus.

Wenn es nun vom Schluß dieser Formel zwei deutlich verschiedene Notierungen gibt, wird man angesichts der melischen Identität auch mit AR nicht einfach schließen können, daß hier zwei alternative Ausführungen angegeben werden sollten, zur Auswahl für den jeweilig eintretenden Geschmack des ausführenden *cantor*, sondern als Ergebnis einer alternativen Auflösung der identischen Formel in zwei alternative Notierungen; eine Alternative, die sich offensichtlich weitervererbt hat, ohne, wenigstens in der zitierten Hs., einer orthographischen Normalisierung unterzogen zu werden. Was kann man nun daraus folgern — abgesehen davon, daß man natürlich erst mögliche Parallelen zusammenstellen müßte? Einmal, daß die Neumenschrift schon in der vorauszusetzenden Vorlage der zitierten Hs. nicht eindeutig notiert haben dürfte, oder daß zwei Notierungstraditionen vorlagen, zum andern, daß der Notierungsunterschied nicht als so gravierend hinsichtlich des Gemeinten verstanden worden sein kann, daß man eine orthographische Normierung für zwingend hielt. Es gab also konkurrierende Graphien, die hinsichtlich des Gemeinten äquivalent waren, rein graphische Alternativen, nicht Oppositionen des Bezeichneten. Auch die angesprochene Frage nach *porrectus* oder *clivis* + *virga* läßt sich damit „erledigen“.

Als weitere Folgerung ist übrigens auch denkbar, daß in den erhaltenen Hss. auch aus St. Gallen der *pressus* nicht unbedingt mehr als besondere Ausführungsweise geläufig war, daß das Zeichen also getreulich tradiert wurde, seine Ausführung aber der Nichtbeachtung einer entsprechenden Zeichenopposition in anderen Neumenschriften entsprochen haben könnte.

Daß dieser Unterschied der Notierung, der von den Zeichen und damit dem Bezeichneten her sehr deutlich ist, keine Bedeutung für die jeweilige Auffassung oder Ausführung der Formel gehabt haben dürfte, ergibt sich auch aus ihrem Auftreten innerhalb gleicher

Stücke wie auch, und mit großen Verschiedenheiten auch zwischen verschiedenen Hss. So findet man etwa, daß die Hs. *Chartres 47* im Tract. *Eripe me* die betreffende Formel durchgehend mit *pressus* am Ende (und den daraus folgenden *coupure* für die vorangehenden Töne notiert). In *Laon 239* dagegen tritt der Schluß ohne *pressus* im 1., 3., 4., 5., 6., 7., 8. und 9. Vers auf, in den anderen die Notierung mit *pressus* (die erweiterte Form kennt den *pressus* nicht — obwohl sie ja identisch mit Tonwiederholung schließt). Wer aus dieser Verteilung der Notierung der melisch ja identischen Wendung semantische oder rhetorische Gründe herausfinden kann und nicht einfach Zufall konstatiert, der muß schon eine bewundernswerte Phantasie haben; ebenso notwendig wäre Phantasie, Gründe zu finden, die die beiden Notierungen als fakultatives Angebot an die *cantores* ansehen wollte, in dem Sinne, daß dieses sich nach Belieben eine der beiden Fassungen „heraus-suchen“ konnte, und dieses Zufallsprinzip sich dann in *Chartres* mit solcher Konsequenz durchgesetzt haben sollte. Ganz konsequent in der Nutzung der Notierung mit *pressus* in diesem Tract. ist *St. Gallen 339*. Damit liegen in drei Hss. drei verschiedene Grade der Alternativität der Schreibung vor; was immerhin bemerkenswert erscheint (AR ist hier uninteressant, weil es keinen *pressus* notiert — bei identischem Schluß der Wendung).

Im Tract. *Audi filia* findet sich in der Hs. *St. Gallen 359* nur die Form ohne *pressus*; in *St. Gallen 339* dagegen werden nacheinander beide Notationen verwendet, ohne daß sich ein vernünftiger Grund erkennen ließe, der eine etwas andere Ausführung von *concupivit rex* und *filiae regum* fordern könnte, denn die für die Formel weniger geläufige Verwendung auf einsilbigem Schlußwort, die man ja durch besondere Betonung eben dieses Schlusses herausgehoben denken könnte, wird nicht mit *pressus* notiert. Der Tract. *Deus, Deus meus* dagegen scheint in mehreren Hss. durchgehend ohne *pressus* am Schluß der Formel auszukommen, sozusagen der notationale Gegensatz zum Tract. *Eripe me*. Auch bei weiteren Vergleichen<sup>592</sup> wird man feststellen können, daß von einer Ordentlichkeit des Auftretens einer oder der anderen Notationsvariante keine Rede sein kann; auch hier scheinen Kraut und Rüben durcheinander geworfen worden zu sein.

Natürlich kann man nun versuchen, für jede Hs. und jedes Auftreten der Variante irgendeinen Grund finden zu wollen, semantische Möglichkeiten gibt es sicher immer; die Lösung des Problems, daß die Notatoren nicht zufällig zwei als verschieden verstandene Notierungen dem Zufallsprinzip verstreut haben könnten, erscheint auch nicht gerade sinnvoll, so daß nichts anderes zu bleiben scheint, hier einmal Varianten auf der Ebene der Zeichen zu konstatieren, die hinsichtlich des Gemeinten das Gleiche bedeuten, jedenfalls in der Zeit so zufälligen Auftretens der Varianten. Dies weist auf die Möglichkeit, daß der *pressus* eine sozusagen abgestorbene oder absterbende Neume gewesen sein könnte,

<sup>592</sup>In *Laon* wird der Tract. *Diffusa* im 1. und 2. Vers mit, im 3. Vers ohne *pressus* notiert; der Tract. *Qui habitat* hat in *Laon* in keinem Vers, an der betreffenden Stelle, einen *pressus*, was auch für *Chartres* gilt, wogegen *Chartres* im Tract. *Confitemini* durchweg mit *pressus* notiert, *Laon* jedoch darauf verzichtet, um „dafür“ im Tract. *Ave Maria* durchweg die Notierung mit *pressus* zu nutzen — daraus ein klares Muster ableiten zu wollen, dürfte kaum sehr leicht und vor allem allgemein überzeugend sein.

und zwar in allen angeführten Hss. — es ist klar, daß die Basis wesentlich verbreitert werden muß, will man dieses Problem wirklich ausreichend beschreiben —, daß also der *pressus* zwar als Zeichen noch geläufig war, hinsichtlich seiner Bedeutung kein signifikanter Unterschied bestand; dies bedeutete natürlich auch für die Überlieferungsgeschichte erhebliche Probleme — es ist aber nicht notwendig, daß eine sehr alte, einheitliche, dann in „Verwirrung“ geratene schriftliche Überlieferung bestanden habe: Die Formeln können natürlich auch mündlich mit entsprechender Hinweis auf ihre Bestandteile gelehrt worden sein; die Segmentierung in Einzelbewegungen hätte dann, was ja auch wahrscheinlich ist, in rein mündlicher, vorschriftlicher Überlieferung Vorläufer gehabt; warum sollte das auch nicht möglich gewesen sein können?

Wie dann ein Nebeneinander beider Notierungsmöglichkeiten zu erklären wäre, könnte vielleicht in Hinblick auf die Einführung einer erweiterten Schlußformel erklärt werden, die den *pressus* in ihrer Notation offenbar nicht zu fordern scheint. Die Schlüsse beider Versionen der gleichen Formel, also die erweiterte und die einfache „Dreiviertelkadenz“ der Tract. des 2. Tons, sind identisch; und es kann kein Zweifel daran bestehen, daß die erweiterte Fassung aus der einfachen durch tonräumlich sehr markante Steigerung des musikalischen Aufwands abzuleiten ist — warum eine solche Richtung natürlich erscheint? Dies ist deshalb der Fall, weil die einfache Form die häufigere ist und eine direkte Entsprechung in AR besitzt; bei solcher Sachlage die erweiterte Fassung nicht als Erweiterung zu bewerten, müßte schon sehr bemerkenswerte Gründe anführen — was selbstverständlich nicht unmöglich ist, wenn man unbedingt AR als spätere, hoffentlich wenigstens nicht als ästhetisch überlegene, Fassung bestimmen zu müssen glaubt.

Weil dieses Modell hier wenig plausibel erscheint, könnte eine Beeinflussung der Notation der einfachen Formel durch die erweiterte angenommen werden (daß ein echter Beweis ausgeschlossen ist, liegt auf der Hand). Daraus wenigstens ließe sich die zufällige Verteilung der Notationsvarianten ableiten: Die Notatoren konnten sich auf alte Vorgabe oder neue Parallele beziehen. Es ist ja nicht gerade häufig, daß im Choral Formeln zu finden sind, die, mit der notwendigen und unausweislichen, Einschränkung auseinander ableitbar sind, hier eine ästhetisch sehr plausible Steigerung des musikalischen Aufwands wegen Schlußbildung.

Die Folgerungen wären von einiger Bedeutung: Die, in der hier vorgestellten Deutung, sekundäre Version der Formel müßte von Anfang an ohne *pressus* notiert oder natürlich auch gesungen und gedacht worden sein, was dann zur angesprochenen Verwirrung der Notierung der einfachen, älteren Formel geführt haben könnte. Auch hier ist die Annahme einer ursprünglichen Notierung nicht unabdingbar, weil die erweiterte Formel ja irgendwie musikalisch gedacht worden sein muß — und vielleicht waren ja die Ausdrücke für einzelne Bewegungen bereits (lange?) vor der Erfindung der Neumen von den Akzenten abgeleitet, was ja nicht sehr fern liegt, sind die Akzentzeichen der Grammatik doch die einzigen silbenbezogenen Zeichen und damit Ausdrucksmöglichkeiten für elementare melische Bewegungen.

Daß die Sänger, deren Leistungsfähigkeit Aurelian ausdrücklich hervorhebt, musika-

lisch nicht nur intuitiv gefühlt, sondern vielleicht auch analytisch gedacht haben könnten, ohne gleich zu notieren, ist kaum mit überzeugenden Gründen auszuschließen; wer wollte wissen, ob diese, nur hinsichtlich der antiken *ars musica* unbedarften Sänger ihre Melodien nicht schon analytisch im Sinne der Segmentierung, wie sie die Neumenschrift zeigt, gedacht haben könnten, daß sie also über Melodien sprechen konnten, wie dies Aurelian ja bezeugt, ohne daß er diese Art der Beschreibung von Melodien als der *ars musica* speziell verbunden und damit als neuartig zu erkennen gibt. Von daher ergibt sich für die hier vorgetragene These also kein Problem.

Daß sich hinsichtlich der Relationen von Formeln sowohl in der Nutzung der verschiedenen Tractus in Greg also auch in AR und in ihrem gegenseitigen Verhältnis weitere Komplexitäten auftun, ist zu erwarten; insofern können die Anmerkungen hier nur erste Hinweise sein; spezielle Fragen seien aber doch noch angesprochen, z. B. ob man die erweiterte Schlußwendung für den abschließenden Vers der Tractus des *protus plagalis* ebenfalls als eine Erweiterung ansehen kann, also die von Apel, ib., mit  $D_n$  bezeichnete regelmäßige Schlußwendung — daß eine solche Hypothese aufgestellt werden kann, ergibt sich, wie gesagt, aus dem Umstand, daß AR keine solche Schlußbildung kennt.

Als Schlußkadenz von Versen fällt die deutlich plagale Wendung auf, die Apel, ib., mit  $D_{14}$  bezeichnet, die also bis zum Tiefton  $A$  reicht; eine nicht sehr häufige Formel, die aber z. B. den Tract. *Eripe* durchgehend bestimmt. AR kennt natürlich auch den Tiefstton  $A$ , nicht aber eine eindeutige Entsprechung dieser Formel, die in AR „ersetzt“ ist durch eine Wendung, die aber mit einer anderen von Greg harmoniert, der Wendung die Apel, ib., mit  $D_{11}$  bezeichnet — sollte dies nun ein Hinweis darauf sein, daß AR eine ältere größere Mannigfaltigkeit durch *Vereinheitlichung* erheblich langweiliger macht, oder ist es nicht auch denkbar, daß Greg, wie schon bei der Gesamtschlußformel wahrscheinlich, individualisiert, und zwar durch Steigerung der musikalischen Auffälligkeit — der Kontrast zur Schlußbildung im Tract. *Eripe* ist frappierend; das gilt auch für den Tract. *Ave Maria*; der Tract. *Qui habitat* ist in dieser Hinsicht weniger kontrastreich, wenn er vorvorletzten und vorletzten Vers mit  $D_{13}$  bzw.  $d_{13}$  abschließt, also nicht die markant plagale Wendung als Kontrast zum Gesamtschluß nutzt.

Vergleicht man die häufiger auftretende Formel  $D_{11}$ , die Apel in seinen Notenbeispielen nicht angibt, so kann man von der Kontur her auf Parallelität schließen, muß allerdings von deutlichen Veränderungen in einer der beiden Fassungen sprechen, wenn man eine als Basis, als Urfassung nehmen will (Tract. *Deus, Deus meus*, Schluß des 1. Verses):

AR

Greg

qua- re me de- re- li- qui- sti

Verwandt mit dieser Wendung  $D_{11}$  — in Greg! — ist die von Apel, ib., als  $D_{13}$  angegebene Formel, die zum Ende identisch mit der oben zitierten ist, der in AR aber wohl eine andere Formel entspricht (im 5. Vers des Tract. *Deus, Deus meus*):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The lyrics 'et li- be- ra- sti e- os' are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes. The AR staff shows a more complex melodic line with many notes, while the Greg staff shows a simpler line with fewer notes.

Zu Ende des 2. Verses weist AR die eben zitierte Formel auf, Greg dagegen hat eine weitere Variante des Schlusses, die Apel mit  $D_{12}$  angibt, und die gegenüber den in Greg sichtlich verwandten größere Verschiedenheiten aufweist, nur die Schlußwendung mit *pressus* ist wieder identisch. Die soeben zitierte Formel von AR entspricht also in Greg zwei Formeln, von denen die umfangreichere der von AR eher entspricht, wie das Beispiel des Schlusses im 2. Vers des Tract. *Qui habitat* zeigen kann:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The lyrics 'spe- ra- bo in e- um' are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes. The AR staff shows a more complex melodic line with many notes, while the Greg staff shows a simpler line with fewer notes.

Die Formeln sind weniger verwandt als in anderen Fällen — und als man gerne, angesichts eines postulierten höheren Alters der Tractus erwarten möchte (typisch für Greg ist die neumenweise Erweiterung des Tonraums von unten, auf *in eum*, was in AR durch die übliche „rollierende“ Wendung „ersetzt“ ist, nicht gerade ein Beweis für sekundäre Entstehung von AR). Daß im letzten Zitat deutliche Parallelität besteht, ist unübersehbar — daß hierfür noch rationale Kriterien zu formulieren wären, ist klar, und eine Aufgabe. Bemerkenswert ist hier übrigens, daß der *bistropa* mit auf gleicher Tonhöhe folgendem *climacus* in Greg, also einer dreifachen Tonrepetition, in AR die Wendung *FEFGF* entspricht (der Schlußton als wenig aufregende Variante gegenüber der zuvor zitierten Form — bei Tonwiederholungen kann ein Ton übersehen worden sein, oder eine Verschleifung vorliegen). Daß die *strophici* einer Trillerbewegung entsprochen haben können, ist damit nicht unwahrscheinlicher geworden; klar ist die Entsprechung.

Es ergibt sich also, daß AR zwei Formeln aufweist, wo Greg deren drei kennt — ein klassischer Fall für die Anwendung des Modells, daß AR sekundär, vielleicht aus Gedächtnisschwierigkeiten der Sänger, *vereinfacht*? Es bleiben aber noch Probleme: Greg beendet alle drei Formeln mit der gleichen Wendung — eine sekundäre *Vereinheitlichung*

oder Hinweis auf eine ursprüngliche einfache Form der Formel, die in AR zu zwei Formeln differenziert, in Greg nur in verschiedener Weise ausgestaltet erscheint? Ganz abwegig wäre eine solche Deutung auch nicht: Die zuerst zitierte Formel (in Greg) ist eindeutig mit der zweiten verwandt, kann als einfache Erweiterung betrachtet werden, Apels  $D_{11}$  ist eine Erweiterung von  $D_{13}$ ; daran ist kaum zu zweifeln — fragen kann und muß man natürlich, warum eine solche Kürzung auftreten kann.  $D_{12}$ , das zuletzt zitierte Beispiel, ist dann besonders ausgedehnt und ersichtlich verschieden, wenn auch vom tonräumlichen Gerüst her doch nicht völlig unvergleichbar mit der erstzitierten Formel  $D_{11}$ .

AR differenziert also zwischen Gregorianisch (!)  $D_{11}$  und  $D_{13}$ , die in Greg eindeutig miteinander verwandt sind, weil sich  $D_{11}$  als, kompositorisch konsequente, Verkürzung von  $D_{13}$  erkennen läßt — oder vice versa. Dagegen ist die Entsprechung von AR zur Formel  $D_{12}$  in Greg — die zuletzt zitierte — so verwandt, daß eine gemeinsame Vorgabe angenommen werden kann. Daß man irgendwie  $D_{12}$  in Verbindung mit  $D_{13}$  (in Greg) setzen könnte, wäre dagegen nicht so leicht zu rechtfertigen, obwohl wie gesagt, die Schlußwendung wie auch die tonräumliche Gesamtdisposition identisch sind (nur  $D_{11}$ , das zweite Zitat, ist hierin gekürzt — bzw. die anderen erweitert). Absolut auszuschließen ist eine gewisse Parallelität jedoch nicht. Die beiden Formeln von AR erscheinen sozusagen noch stärker unterschieden.

Betrachtet man — was ja alles keine neue Beobachtung darstellt — die genannte Formel  $D_{14}$ , die, wie oben gesagt, durch ihre deutliche „Plagalisierung“ hervorgehoben ist, findet man wieder eine Ähnlichkeit — AR kennt die Formel nicht — zur zuletzt zitierten Wendung, zu  $D_{12}$  (hier zusammen mit der Entsprechung in AR, Schluß des 6. Versus, *Ad te clamaverunt*, im Tract. *Deus, Deus meus*):

AR	
Greg	
	et non      sunt      con-                      fu- si.

Wie die Formeln untereinander verwandt sind — auch, aber in anderer Weise, in AR —, ist direkt abzulesen, man kann die Formeln  $D_{14}$ , die letztzitierte, und die davor zitierte als, komponierte, Varianten einer Grundform ansehen, die erste,  $D_{12}$ , betont die Hochlage, auf der Akzentsilbe, die letzte die Tieflage, aber als Jubilus, auf bzw. nach der letzten Silbe: Diese deutliche Differenz, Einschub vor dem *climacus* oder danach, macht die Bedeutung kompositorischer Gesamtdisposition klar; der tonräumliche Kontrast, die Bereicherung durch klare Abwechslung, hat Folgen für die Gesamtanlage der Formel. Daraus aber wird auch deutlich, daß die Formelvielfalt in Greg durchaus Folge einer auf Vermeidung von Langweiligkeit durch Identität gerichteten Ästhetik ist, die sich kompositorisch klar ausdrückt: Warum sollten solche Eingriffe zur Individualisierung als

kompositorisch sekundäre bzw. redigierende Eingriffe eigentlich ausgeschlossen sein? Es fällt doch auf, wieviele Formeln in Greg aufeinander beziehbar sind, also wie Entwicklungen aus einer Grundform angesehen werden könnten, man vergleiche etwa die Formel  $D_{11}$  mit  $D_{13}$  (Apel; beide Beispiele aus dem Tract. *Eripe me*); auch hier dürfte es schwerfallen, unter Voraussetzung einer obligatorischen Vagheit des Chorals im Allgemeinen die beiden Wendungen „nur“ als von der Zeit sozusagen nicht wahrgenommenen Varianten zu bewerten:



vo-cem o-ra-ti-o-nis me-ae.



li-be-ra me.

Zumindest ist die zentrale Gestaltung des tonräumlichen Höhepunkts parallel; und diese Art der Verbundenheit gilt auch für die Relation der Schlußformel zu der  $d_{13}$  und  $D'_n$  in der Besonderheit des Tract. *Domine, exaudi*, die drei Schlußverse mit einem musikalischen „Reim“ zu versehen (das Beispiel dazu findet man im 1. Teil; zum Schluß der Anm. *Emma Hornby und die Mikrovarianten in den Tractus des 2. Tons*); ist es wirklich unvorstellbar, daß redigierend komponierende Adaptoren die Anwendung einer geringen Anzahl von Formeln an jeweiligen Versschlüssen langweilig fanden, und entsprechend eingriffen, durch Vermehrung des Angebots an Formeln? Daß man den Ausdruck *langweilig* verwenden darf, ergibt sich daraus, daß eine Steigerung des musikalischen Aufwands ohne grundsätzliche Aufhebung der syntaktischen Funktionalität der Formeln genau durch Vermeidung und Ersetzung einfacher Wiederholung geschehen sein dürfte.

Es dürfte nicht nur schwer fallen, eine Vermeidung so erreichter größerer Vielfalt in AR als — angeblichen — sekundären Akt der Interpretation von Greg deuten zu wollen, sondern auch die angesprochenen Verwandtschaften von Formeln in Greg nicht als bewußte kompositorische Entscheidungen aus einer ästhetisch funktionalen Vorstellung über den Sinn liturgischer Musik zu bewerten: Die Steigerung des musikalischen Aufwands an der Stelle, die sonst meist dem Alleluia zugeordnet ist, erscheint nicht extraliturgisch gedacht, entspricht aber auch ganz der Forderung nach Kunsthaftigkeit der liturgischen Musik. Aussagen zu einer genetischen Abhängigkeit einer der beiden Fassungen des Chorals von einander, wird man daher erst dann überhaupt erörtern können, wenn alle Relationen statistisch wie auch in ästhetischer Interpretation — die nicht immer völlig vage bleiben muß<sup>593</sup> — aufgestellt worden sind.

Klar ist damit aber auch, daß das Nichterscheinen von Differenzierungsmerkmalen von

<sup>593</sup>Die klaren Parallelen sind hier ebenso klare Hinweise auf ästhetische Vorstellungen wie die tonräumlichen Dispositionen und „Symmetrien“.

Formeln in AR gegenüber von Greg nicht einfach im Sinne einer, als liturgisch musikalischen Prinzip kaum explizier- und konkretisierbarer *Vereinheitlichung* als durchgehender Prozeß ästhetisch zweifelhafter Provenienz gedeutet werden kann: Wenn Greg eindeutig ein und dieselbe Formel in verschiedenen, kompositorisch klar bewußt gestalteten Individualisierungen kennt, wird man aus dem Fehlen einer vergleichbaren Differenzierung in AR nicht einfach eine genetische Abhängigkeit AR von Greg annehmen können, denn es handelt sich offensichtlich um sekundäre Differenzierungen, denen in AR ganz andere Unterschiede gegenüberstehen. Somit wird man auch die Erweiterung des Gesamtschlusses, beginnend mit der „Dreiviertelkadenz“ in Greg als Ausdruck einer solchen sekundären, ästhetisch erklärbaren, Steigerung des musikalischen Aufwands durch eine rezipierende und interpretierende musikalische Kunst ansehen können, ja müssen, die die Selbständigkeit von Greg als ästhetisch sinnvolle Eigenart erkennen läßt; eine Selbständigkeit, die AR nicht einfach als, nach unerfindlichen Gründen, oft genug, trotz gegentlich reicherer Ornamentierung, reduzierte und primitivisierte Redaktion von Greg bewerten lassen kann; eine Selbständigkeit in dem Sinne, daß in Greg kompositorische Eingriffe in eine gemeinsame Quelle vorliegen können; Eingriffe, die AR nicht gekannt hat (was auch „umgekehrt“ gilt):

Wie z. B. sollte die Vorstellung einer Primitivisierung durch *Vereinheitlichung* als Charakteristikum der — angeblichen — Entstehung von AR aus Greg damit übereinstimmen, daß Greg hier in sehr vielen Schlußformeln eine nicht triviale identische Schlußwendung gebraucht, AR jedoch nicht — um nur ein Problem für die hier als nicht akzeptabel gehaltene These auf elementarer Ebene zu benennen. Greg hat deutliche Merkmale sekundärer Bearbeitung vorgegebener, manchmal aus der Übereinstimmung mit AR, ansatzweise rekonstruierbarer Formen. Auch hier erweist sich die Vorgehensweise von Pfisterer als der Komplexität der historischen Wirklichkeit gegenüber viel zu einfach und auf viel zu wenige Einzelstellen beschränkt. Notwendig bleibt der Vergleich aller Melodien insgesamt, also statistisch brauchbare Gegenüberstellungen.

Die gerade in den *tractus* auffällige starke Differenz der Formeln, wie sie oben partiell angeführt wurde, die aber keine totale Verschiedenheit bedeutet, könnte man als Widerspruch zum Alter dieser Gattung sehen. Auch damit würde die Hypothese nicht abwegig, daß die Ausgestaltung und Individualisierung, die in beiden Fassungen zu ersehen ist, in beiden Fassungen auch eine, wann auch immer zu datierende, spätere Entwicklung darstellt, die ein ästhetisch zu einfach gewordenes Melodiesystem unter Bewahrung der formelhaften Struktur und der Grundform musikalisch aufwendiger gestaltet hat; wie gesagt, in Selbständigkeit in beiden Fassungen; daß dies eine mögliche Hypothese sein kann, müßte also erst noch widerlegt werden, ehe man anderes schließen will. Wesentlich ist auch, daß beide Fassungen so deutlich eigene Stilmerkmale haben, daß eine Fassung aus der anderen abzuleiten, in welcher Richtung auch immer, als unbrauchbarer Ansatz erscheinen muß — irgendwoher muß der eigene Stil herrühren, er muß also einen eigenen Träger gehabt haben, eine konkrete Musik.

Eine wissenschaftliche Unabdingbarkeit für eine Revision der traditionellen Hypothese,

daß die Übernahme des liturgischen Gesangs aus Rom mit einer gelegentlich (in beiden Fassungen) weitreichenden Umarbeitung verbunden gewesen sein dürfte, ist jedenfalls nicht zu erkennen. Es läßt sich kein Argument erkennen, daß die als Gregorianischer Choral bekannte Version der römischen Liturgie nicht erst durch die Köpfe fränkischer *cantores* zu dem geworden sein soll, was er ist; es ist kein Argument erkennbar, daß AR als „Zersingung“ von Greg, die, musikästhetisch mit vollem Recht, dann auch in Rom wieder ausgemerzt wurde, und nicht als, sicher selbst oft genug veränderte, der Urfassung nächstliegende Version des römischen liturgischen Gesangs bewertet werden müßte:

Die mit einer solchen These verbundene gelegentliche *Nivellierung* der Gregorianischen Melodien durch römische *cantores* würde von diesen eine Unmusikalität verlangen, die höchstens noch durch die moderner Betrachter des Chorals erreicht werden mag — daß der Choral aber ein Gebilde ohne jeden musikästhetischen Wert darstelle, d. h. eine Struktur, deren Wesen man ohne jede Berücksichtigung musikästhetischer Voraussetzungen, etwa durch Formelnachweise, erfassen könnte, dürfte ein musikwissenschaftlich wie musikhistorisch wenig überzeugender methodischer Ansatz sein. Ästhetische Faktoren müssen der Rationalität nicht so entzogen sein, daß man ihre Existenz einfach für irrelevant ansieht: Formentsprechungen, tonräumliche Dispositionen, Ökonomie des Einsatzes von Extrema und andere Merkmale lassen sich auch ohne die Verfügung über musikästhetisches Empfinden, über Musikalität, klar erkennen — und die genuine Irrationalität musikalischen Empfindens kann nicht als Begründung dafür genommen werden, dann bei Betrachtung der Chormelodien die Existenz solcher Faktoren einfach zu ignorieren: Der Choral ist dezidiert musikalische Kunst. Hier liegt ersichtlich ein Reiz des Faches Musikwissenschaft.

Dieses fachimmanente, unausweisliche Problem macht aber auch auf ein methodisches Problem aufmerksam: Wenn man, z. B. mit Guido von Arezzo, ein intelligenzmäßig kaum zu verdächtigender<sup>594</sup> Autor, dessen Musikalität auch nicht zu bezweifeln ist, Musik als sinnvolle Fügung von Teilen auf hierarchisch verschiedenen Ebenen erfaßt, und die Schönheit von Formen und Formbeziehungen von der Augustinischen Tradition der Begründetheit von Schönheit ausschließlich durch das Wirken „exakter“ Proportionen löst und zu einer freieren Erfreung des Geistes macht, bzw. diese Eigenschaft musikalischer Ästhetik erkennt, wird die Methode der kontextfreien Einzelmomentbetrachtung ersichtlich als unzureichend erkennbar. Auch wenn F. Reckow diesen methodischen Ansatz auf mittelalterliche Texte zu Musik in unübertroffene Anwendung gebracht hat, mit entsprechenden Erfolgen, wird seine Übertragung auf Musik noch fataler, weil da überhaupt jede Möglichkeit des Erkennens von Sinn aus dem Zusammenhang, und nur aus dem Zusammenhang, verschlossen wird: Neben der Erfassung einer Formel als Formel sollte man in jedem Beispiel auch den Kontext, den musikalischen Sinn ihrer Verbindung mit dem Kontext und ihre eventuelle Angleichung der Beachtung für wert halten, will man dem Choral, gegen die, wohlgemerkt nicht verlorenen, musikhistorischen Zeugnisse, nicht jede Musikalität, ja jeden Wert als musikalische Kunst a priori absprechen; hinzu kommt die Notwendigkeit, auch jede Formel als Ausdruck musikalischer Kunst zu bewerten.

<sup>594</sup>Der also nicht in dem Verdacht steht, in dem Pfisterer Aurelian zu sehen sich veranlaßt sieht.

Das von Pfisterer gezeigte, euphemistisch formuliert, Kaleidoskop von Problemen der Relation beider Fassungen hat seinen besonderen Wert darin, daß es exemplarisch zeigt, wie man die Fragen eigentlich angehen muß, vor allem aber, wieviel noch an vergleichender systematischer Arbeit auf diesem Gebiet zu tun ist, bis man, wenn überhaupt, eine genetische Relation beider Fassungen mit begründeter Selbstsicherheit verkünden kann. Die vorliegende Arbeit soll die Absicht erfüllen, auf die erheblichen Probleme aufmerksam zu machen, die sich für derart vereinfachende Thesen schon bei dem Versuch einer Beachtung ihrer Folgen für den historischen Kontext stellen müssen. Einer, natürlich nur partiellen, Lektüre wird dazu nicht entgehen, daß damit auch einige Erkenntnisse zum Choral und seiner Geschichte verbunden sein dürften. Es galt, auf die Komplexität der Fragen hinzuweisen, um vor allzuweit reichender Vereinfachung zu bewahren; daneben wurde auch versucht, auf den Choral als ästhetisches Objekt, als Kunst hinzuweisen.

# 3

## Anhang: Einige Bemerkungen zu neueren Deutungen

### 3.1 Leider notwendige Bemerkungen zu einem Buch von Ch. M. Atkinson

Zunächst sind hier einige Vorstellungen zu betrachten, die die Deutung von Merkmalen der westlichen Neumenschrift durch Atkinson betrifft (vgl. oben, Anm. 3.4 auf Seite 1305), denn trotz bibliographischer Aufnahme scheint er hier die wesentliche Literatur wie auch in anderem Zusammenhang inhaltlich nicht beachtet zu haben (zuviel Aufwand?): Die, hinsichtlich des Datums und des geistigen Ursprungs gleichartige, Idee einer Nutzung von (melischen) Akzentzeichen an sich war der Ursprung beider Neumenschriften (ob unter gegenseitigem Einfluß oder nicht, ist nicht festzustellen, schon des grundsätzlichen Unterschieds der Nutzung der Zeichenebene wegen) — da gibt es Parallelität von Byzanz und dem lateinischen Westen, darüber hinaus muß man aber den grundsätzlichen Unterschied beachten: Die Schrift des Westens nutzt durchgehend die Raumanalogie der (melischen) Akzentzeichen, die des Ostens nutzt die Zeichen als abstrakte Zeichen von in Elementarschritten gezählter<sup>1</sup> gerichteten melischen Bewegungen. Eine andere Vorgabe

---

<sup>1</sup>Dies ist so zu verstehen, daß — in der relativ zum Westen späten mittelbyzantinischen Notation! — zwar nicht zwischen Halb- und Ganztonschritt rational unterschieden wurde, das ergab sich aus der Melodiegestalt und der intuitiven (!) Skala von selbst, daß aber eine Rationalisierung wenigstens so weit gekommen ist, daß elementare Schritte, sozusagen modulo Halb- oder Ganzton, als Grundmaß verwendet wurden: *Φωνή* ist daher nur in diesem Sinne zu verstehen und zu übersetzen, nicht etwa im Sinne von *φθόγγος*, sondern ausschließlich von *Schritt*. Darüber hat Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* das Notwendige gesagt, offenbar ist aber die Unterscheidung zwischen Zeichen, Bezeichnetem und Gemeintem doch etwas zu schwierig für den Normalmusikwissenschaftler.

von Zeichen, die melische Bewegung als Bezeichnetes hatten, gibt es nicht<sup>2</sup>. Damit aber mußte jedem Nutzer bzw. „Umnutzer“ dieser Zeichen klar sein, daß sie jede Silbe betreffen, weil ihr Bezeichnetes, die melische Bewegung des Sprachklangs natürlich jede Silbe betrifft, jede „unbetonte“ Silbe hat natürlich einen „Akzent“, eine *προσῳδία*, die doppelt lange, betonte Silben dann zwangsläufig zwei, eine nach oben, die andere nach unten. Das Erstaunliche ist dabei nur, daß die auf die musikalisch gesehen total reduktive Nutzung des Modells der *κίνησις φωνῆς* der oder in der Sprache bei Aristoxenus das Weiterwirken der zugrunde liegenden Theorie, eben von Aristoxenus, nicht verdeckt hat, sondern zur erweiterten musikalischen Nutzung führen konnte<sup>3</sup>.

Daß jede Silbe ihren *τόνος* hatte, dürfte damit eigentlich nicht erst seit B. Laum allgemein bekannt sein, darin liegt entgegen der Vorstellung von Atkinson überhaupt kein Problem (was man leicht auch durch Beachtung einer der ersten Seiten in Jammers' Beispielen zur Neumenschrift erkennen kann): Jeder Silbenklang war entweder das Bezeichnete der *προσῳδία βαρεῖα* — trivialerweise die Mehrheit —, der *οξεῖα* oder ihrer Kombination, die betonte lange Silbe hat die *περισπωμένη*; daß jede Silbe eine eigene „Melodie“, ob als Einzelton oder „Melisma“<sup>4</sup> trägt, ist hier irrelevant, ist für die Gram-

<sup>2</sup>Auf die Chimäre der in die Luft gemalten Zeichen ist u. a. Verf. in *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* eingegangen.

<sup>3</sup>Weil die diesbezüglichen Ausführungen von Verf. offenbar zu große Mühe machen, seien sie hier, ebenfalls reduktiv, wiederholt: Die Theorie von Aristoxenus kennt natürlich eine kontinuierliche Sprachmelodik. Die Grammatik benötigte davon, soweit sie keine reinen sprachklanglichen Untersuchungen anstellte (wenn es diese je gab, worauf aber Dionys von Halikarnaß hinweist), nur Zeichen bzw. Merkmale, die Lage des Akzents auf der betreffenden Silbe im Wort angeben zu können. Sie hat dazu die zu erfindenden Zeichen dieser Opposition entsprechend — unbetonte oder betonte Silbe, Silbe mit Hoch- oder Tiefton bzw. korrekt Aristoxenisch, nach oben oder nach unten gehender Silbenmelodie — erfunden, ein Zeichen für Aufstieg der Stimme, ein analoges für Absteigen der Stimme, und, eben für lange Silbe, eine Kombination, die wesentlich für die Ligaturschreibungsmöglichkeit von melischen „Zickzackbewegungen“ wurde. In den Definitionen aber war offensichtlich ausreichend Redundanz, daß die ursprüngliche Aristoxenische Bedeutung des Gemeinten, die kontinuierliche, an keiner Stelle „halt-machende“ Stimmbewegung der Sprachklangmelodie, noch soweit erkennbar war, daß diese reduktiven Zeichen Grundlage für eine neue nun musikalische Notenschrift werden konnten — der musikhistorische „Witz“ dabei ist, daß damit aus der für die kontinuierliche Melik der Sprache (natürlich nicht für Druckakzente!) abgeleiteten Notation, den melischen Akzenten, eine bewußt musikalische Notation wurde; daß diese — reduzierte — Vorgabe der Zeichen nebst der Definition ihres Bezeichneten in der Grammatik also zu einer Notation melischer Bewegung werden konnte, die nach Aristoxenus durch das Merkmal des jeweiligen eindeutigen Stehenbleibens auf einer bestimmten Tonhöhe und nachfolgendem „Springen“ — sprachklanglicher Gegensatz „Durchheulen“ — charakterisiert war. Auch darauf ist Verf. an anderen Stellen näher eingegangen.

<sup>4</sup>D. h. als kontinuierliche „durchheulende“ Bewegung verstanden, wie es das Modell von Aristoxenus vorgibt.

matik schon wegen der Herkunft der Grundlagen dieser Theorie von Aristoxenus trivial<sup>5</sup>. Da brauchten die Notatoren, die Erfinder der Neumenschrift gar nichts „hinzu zu erfinden“; etwas merkwürdig ist es daher schon, im hier zu betrachtenden neuesten Beitrag von Ch. Atkinson (*The Critical Nexus*, Oxford 2009) in der Bibliographie den Namen von B. Laum lesen zu können, wenn daraus nicht eine einzige Folgerung gezogen wird: Atkinsons Fehldeutung der Diskussion der Betonung des, zusammengesetzten!, Wortes *argiletum* durch Martianus Capella, beweist nur, daß Atkinson weder die Hinweise von Verf. noch gar die von B. Laum inhaltlich zur Kenntnis genommen haben kann (eine bibliographische Kenntnisnahme reicht ja auch, wenn es nicht um inhaltliche Diskussion geht). Die Sprachmelodie ist nach Aristoxenus, auf den das Bezeichnete der melischen Akzentzeichen wie dann auch der Neumen zurückgeht (da natürlich nur indirekt über die Überlieferung der Definitionen), ein melisches Kontinuum, die Melik der Musik dagegen eine Folge melisch diskreter Töne, also muß jede Silbe ihren eigenen *tonus/accentus*, in eigentlicher Definition von Aristoxenus nicht etwa einen bestimmten Ton, sondern eine melische Bewegung haben (... *κινεῖται μὲν γὰρ καὶ διαλεγόμενων ἡμῶν καὶ μελοδούντων τὴν εἰρημένην κίνησιν, ὁξὺ γὰρ καὶ βαρὺ δῆλον ὡς ἐν ἀμφοτέροις τούτοις ἔνεστιν — αὕτη δ' ἐστὶν ἢ κατὰ τόπον καθ' ἣν ὁξὺ τε καὶ βαρὺ γίγνεται — ἀλλ' οὐ ταύτων εἶδος τῆς κινήσεως ἑκατέρας ἐστίν*, ed. Macran, S. 96, 21, was klar macht, daß beim Singen und Sagen jedesmal eine melische Bewegung vorkommt, denn *Hoch* und *Tief* findet man in beiden — es handelt sich um die räumliche Bewegung, entsprechend der *Hoch* und *Tief* entstehen (mit der *Hoch* und *Tief* erreicht wird, könnte man erläuternd in Hinblick auf folgende Passagen paraphrasieren) —, aber eben nicht in gleicher Weise.

Kurz danach, ed. Macran, S. 101, 14, wird dann ebenso klar, worin der Unterschied besteht, wie daß es sich in dem Modell von Aristoxenus um eine raumanaloge Bewegung handelt, was in Hinblick auf die Akzentzeichen nicht zu wissen, eine gewisse Unkenntnis relevanter Literatur bedeutet: *Πρῶτον μὲν οὖν ἀπάντων αὐτῆς τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφορὰς θεωρῆσαι ... δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἣ τε συνεχῆς καὶ ἡ διαστηματική. Κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῆ ἀίσθησει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἰσταμένη μὴδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατὰ γε τὴν τῆς ἀίσθησεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιοπῆς ...*, woran sich die Darlegungen über die diastematische Stimmbewegung anschließt.

Unterhaltsam ist, es zu sehen, daß der Schluß der Formulierung (*μέχρι σιοπῆς*) bis zu Boethius gereicht hat. Klar ist, daß es sich bei der sprachlichen Stimmbewegung um eine melisch kontinuierliche Bewegung handelt, in der die Stimme der Wahrnehmung an keiner Stelle anzuhalten scheint und keine Grenzen bestimmt. Daraus ergibt sich zwingend, daß das der Grammatik mitgegebene und natürlich weitergegebene Modell einer sich über alle Silben kontinuierlich erstreckenden Melodiebewegung selbstverständlich ist — wenn dann, in seinem üblichen inhaltsleeren Formalismus, Martian anzeigt, daß es Wörter gibt, in denen alle drei Akzente, d. h. alle drei von der Grammatik als Bezeichnetes der me-

<sup>5</sup>Zu den wirklich höchst bemerkenswert merkwürdigen Vorstellungen von M. Haas vgl. Verf. u. a. im 1. Teil dieses Beitrags, *HeiDok* 2008, S. 215 ff.

lischen Akzentzeichen Bezeichnetes (solche Formulierungen sind notwendig) aus diesem Kontinuum segmentierten *Akzente* auftreten, muß er und kann er auf Wortzusammensetzungen setzen; er sagt damit überhaupt nichts Neues oder gar auf die Neumenschrift Anzuwendendes — das aber ergibt sich aus der Literatur trivial.

Die Behauptung einer völligen Neuerfindung, auch noch des reinen Kompilators Martianus Capella, daß erst dieser eine durchgehende Setzung von melischen Bewegungen für jede Silbe gefunden habe, ist also schon von der Sache her falsch (hierzu hätte schon ausgereicht, die Hinweise auf Dionys von Halikarnass zur Kenntnis zu nehmen, auch hierzu gibt es ausreichend Literatur); hinzu kommt noch, daß Atkinson das Problem von Martianus Capella nicht verstanden hat: Diesem geht es darum, daß ein Wort zwei Betonungen aufweist und damit alle drei Akzentzeichen gesetzt werden können, wenn man denn alle auftretenden silbischen Melodiebewegungen notieren will; daß man das kann, ist triviale Gegebenheit der griechischen, d. h. Aristoxenischen Theorie der sprachklanglichen *κίνησις φωνῆς* im Gegensatz zu der der Melodie (vgl. dazu auch Verf., neben zahlreichen Verweisen an anderer Stelle, *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 271, unter dem wohl nicht ganz unklaren Titel *Musikalische Bewegung und Form* bzw. *Eine Stilisierung des Bewegungsdenkens als Ausdruck von Formdenken*); und zwar deshalb, weil *argiletum* eine der höchst seltenen echten Wortzusammensetzungen in der Lateinischen Sprache ist.

*Βατραχομουμαχία* könnte man analog akzentuieren: *βάτραχόμουμάχια* (man hat hier allerdings nur kurze Silben, also kein Beispiel für einen Zirkumflex, was man im Worte *μῶροκλέπτης* haben kann, letzte Silbe *anceps*). Das ist für Grammatikergebrauch, erst recht für die Textmanufakturen der Spätantike natürlich viel zu umständlich und funktionslos gewesen wäre, einen melischen „Akzent“ (im Sinne von *προσφδία*) bzw. dessen Bezeichnetes hat aber trivialerweise jede Silbe: *sciendum etiam uni vocabulo accidere omnes tres accentus posse, ut est Árgilétum*, III, 273 — die *βαρεῖα* ist das Zeichen für die Melodik der unbetonten Silbe, trivialerweise gibt es davon wesentlich mehr als von den Zeichen der betonten Wortsilbe.

In dem zusammengesetzten Wort gibt es ebenso trivialerweise, wenn auch nicht für Atkinson, zwei Betonungen, von denen die eine auf eine kurze, die andere auf eine lange Silbe fällt, das und nur das meint Martianus Capella — hätte er hier wirklich das neue Prinzip der Neumenschrift gefunden, auf jede Silbe ein Zeichen zu setzen, hätte er also einmal gar nichts Neues gefunden, zum anderen aber müßte Atkinson fragen, warum denn dann nicht die letzte Silbe auch noch ihre *βαρεῖα* erhält. Auch das ist trivial: Hier kommt kein neues Zeichen, d. h. vom Bezeichneten her gesehen, kein neuer Akzent vor (schon weil es den nicht geben kann, es gibt auch für Martianus Capella natürlich nur drei Zeichene); es handelt sich um den schon als Zeichen „dagewesenen“ *accentus gravis*, vgl. dazu die im Folgenden leider etwas näher zu betrachtende Ausführung von Ch. Atkinson, *The Critical Nexus*, *AMS Studies in Music*, Oxford 2009, S. 61 f.

Atkinson beweist mit seiner Fehldeutung und den daraus gezogenen weitreichenden Folgerungen also nur ganz klar, daß er niemals einen Blick in Laums Arbeit geworfen

haben kann, denn dann müßte die Kontinuirlichkeit der sprachklanglichen *κίνησις φωνῆς* geläufig sein. Ob diese Unwissenheit bzw. die naive Freude, etwas ganz Neues, wenn auch Falsches entdeckt zu haben, ein so interessantes Ergebnis ist, daß man es so mitteilen muß, darf gefragt werden; nicht bemerkt hat Atkinson in dem genannten Beitrag übrigens auch, daß der Unterschied der Anzahl von Transpositionsskalen bei Martianus Capella und Boethius darauf zurückzuführen ist, daß der erstgenannte Autor der, erweiterten, Aristoxenischen Tradition folgt, wogegen Boethius die Neuordnung von Ptolemaeus übernimmt, die natürlich klar zwischen Transpositionsskala und Oktavεἶδη unterscheidet.

Auch hier scheint Atkinson das Wesentliche nicht erkennen zu können, ib., S. 27 ff. Seit dem, merkwürdigerweise von Atkinson ebenfalls bibliographierten Beiträgen von Gombosi dürfte oder sollte hier Klarheit herrschen; und sowohl bei Martianus Capella als auch bei Boethius ist die Unterscheidung zwischen Transpositionsskala und Oktavgattung für den, der die Theorie kennt, klar, für den, der kein Wissen davon hat, allerdings nicht ganz leicht zu verstehen, was auch Atkinson betrifft: Das noch zu erwähnende Schema von Boethius gibt keine Oktavgattungen an, sondern Transpositionsskalen, was man im Westen nach der geleisteten Rationalisierung verstehen konnte und mußte<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>**Kennt die *Alia Musica* dynamische und thetische Mesen?** Wenn Atkinson bemerkt, daß die intervallischen Relationsangaben des 2. *Quidam* der *Alia Musica dealing with the dynamic nomenclature of the modes not the thetic* wäre, ib., S. 189, schreibt er dem Autor erhebliche Kenntnisse der Theorie von Ptolemaeus zu, was nicht zutreffen kann, denn der Autor hat trivialerweise keine Ahnung von der Unterscheidung zwischen thetischer Mese und den sechs „anderen“ dynamischen Mesen, die Ptolemaeus nur durch das Ernstnehmen des Terminus *σύστημα τέλειον* geschaffen hat: Die Darstellung aller 15 Transpositionsskalen modulo Oktavversetzungen, was die Zahl zwangsläufig reduziert — auf welche wohl! —, in diesem einen System, setzt chromatische Verschiebungen voraus, von denen auch der zweite Autor der *Alia Musica* ebensoviel Wissen gehabt haben kann, wie offenbar Atkinson: Wo schreibt der Anonymus davon, daß die thetische Mese entsprechend der chromatischen *genera* zu verschieben wäre: Den Unterschied zwischen thetischen und dynamischen Tönen kann man nur dann treffen, wenn man ein als absolut gesetztes Bezugssystem, eben das *σύστημα τέλειον* setzt, und die Transpositionsskalen dann auf diese Grundskala durch entsprechendes Abschneiden oben und Hinzufügen unten projiziert (wozu man natürlich nicht nur die Töne des *γένος διάτονον* benötigt; daß Ptolemaeus auch noch die „Überflüssigkeit“ des *τετραχόρδον συνέμμενον* durch *μεταβολή κατὰ τόνον* zeigt, verdeutlicht, daß er eigentlich nur im System Ordnungsstrukturen nach potentiellen Verdoppelungen von Tönen durchsucht, also eigentlich nur Darstellungsmöglichkeiten der Ordnungsstruktur behandelt, Neues bringt Ptolemaeus nicht, erst recht nichts, was für die die Notenschrift verwendende Praxis von irgendeiner Relevanz gewesen wäre): Der Anonymus der zweiten Schicht der *Alia Musica* kennt gerade nicht den Unterschied zwischen dynamischen und thetischen Tönen.

Dabei stellen die thetischen Töne/Tonnamen ja nur die einer als Anfang der Rotation gesetzten Transpositionsskala dar — wenn die nächste Transpositionsskala um einen Ton nach oben verschoben wurde als intervallisch identisches System, mußte erstens der nach oben „überschüssige“ Ton unten oktaviert wieder angestückelt werden, zum anderen aber chromatische Verschiebung

gen thetischer Anfangstöne in Kauf genommen werden: Zur Verdeutlichung des eigentlich völlig überflüssigen Spielens mit Permutationen sei hier nur eine Oktav verwandt, die dann um einen Ganzton nach oben verschoben wird: *ahcdefg* muß dann „permutiert“ werden in *ahcisdefisg*. Ptolemaeus stellt fest, daß das auf fünfzehn Transpositionsskalen erweiterte System von Aristoxenus trivialerweise alle Töne in verschiedenen Transpositionsskalen mehrfach enthält. Diese kann man reduzieren, um eine Darstellung mit nur sieben Transpositionsskalen zu erhalten — mit der Folge, daß die Töne des Grundsystems erheblich „chromatisiert“ werden müssen. Das System von Aristoxenus beruht auf einer Folge von Transpositionsskalen im Abstand von einem Halbton — genau wie *C-dur*, *Cis-dur*, *D-dur*, ... —, eine Anordnung, die es im *σύστημα τέλειον* ebensowenig wie in *Dur* gibt. Die Ptolemaeische Reduktion auf ein absolut gesetztes Grundsystem von zwei Oktaven ist also unterhaltsame Spielerei, nicht aber Schaffung neuer Strukturen.

Insofern als der genannte Anonymus, der Autor des *Traité principal* der *Alia Musica* nach der bewundernswerten Ausgabe von J. Chailley, aber ib., S. 111, § 20, nichts anderes macht, als den Fehler, die Oktavausschnitte mit den Namen der Transpositionsskalen zu belegen, also nur die Folge der Oktavgattungen von unten entsprechend der Folge der, von Boethius überlieferten und auf acht „ergänzten“, Transpositionsskalen von Ptolemaeus als Namensgeber für Oktavgattungen übernimmt, kennt er gerade keinen Unterschied von *δύναμις/θέσις*, im Ptolemaeischen Sinne! Er kennt also gerade keinen Unterschied zwischen dynamischen und thetischen Namen, er hat keine Ahnung von Transpositionsskalen, kennt also auch keine absolut gesetzte Grundskala. Er bewegt sich ausschließlich in dem diatonischen System, zählt darin die Oktavgattungen von unten gerechnet auf (wie auch Martianus Capella), und findet für diese dann die Namen der gleichangeordneten (nicht intervallisch, sondern nur als Folge!) als schöne Namen für die Oktavgattungen — daß er dabei dann noch die skalischen Tonnamen mitnimmt, also von der Sachlage her absurd, einen Proslambanomenos der von ihm Dorisch genannten Oktavgattung kennt, eine Mese der hypodorischen Oktavgattung etc., ist deshalb so unpassend — wird auch in späterer Theoriebildung nicht übernommen —, weil diese Namen, wie die Töne des *Dasia*-Systems, hinsichtlich intervallischer Umgebung festgelegt sind. Nach einem Proslambanomenos folgt immer, nach oben, ein Ganzton, etc. Der Pseudo-Proslambanomenos des Autors der zweiten Schicht der *Alia Musica* dagegen hat einmal einen Ganzton über sich, dann einen Halbton ... Die Übernahme der Namen stellt also einen höchst überflüssigen und unbrauchbaren, zudem noch in Bezug auf die historische Vorgabe unsinnigen Formalismus dar — man darf also fragen, ob diese Zuordnung auch für die spätere Zeit wirklich wesentlich war, denn, s. u., die *Musica Enchiriadis* kennt eine Zuordnung ja auch schon.

Natürlich muß ein solcher Fehler kein Grund dafür sein, daß der Autor nicht etwas Neuartiges erfunden haben kann. Das hat er wohl — angesichts des Fehlers gegenüber dem Schema von Boethius wahrscheinlich — mit der Identifizierung von Tonarten mit Oktavgattungen getan. Nur mußte er vorher natürlich das Tonsystem kennen, die *finalis*-Lehre, um nämlich die Oktavgattungen überhaupt passend „anbringen“ zu können; insofern erbringt er gerade keine echte Rationalisierungsleistung, sondern eben einen Formalismus, der schon durch die Verbindung der Tonarten mit den Namen der antiken *modi* in der *Musica Enchiriadis* nicht gerade ferngelegen haben kann: *Modi vel tropi sunt species modulationum, de quibus supra dictum est, ut protus*

---

*autentus vel plagis, deuterus autentus vel plagis, sive modus Dorius, Frigijs, Lidijs etc., qui ex gentium vocabulis sortiti sunt nomina. ...*, ed. Schmid, S. 22, 18 (weitere Belege findet man leicht in der Ausgabe — ist die *Commemoratio brevis* wirklich jünger als der zweite Anonymus der *Alia Musica*?).

Daß die *Musica Enchiriadis* hier nicht auch noch die *hypo*-Tonarten aufzählt, ergibt sich aus der „etymologischen“ Ableitung: *Hypodorier* gibt es nicht. Aus dieser Stelle wird klar, daß die skalische Rationalisierung des (mittelalterlichen, westlichen) Tonartbegriffs vorgängig, die Assoziation mit den „heidnischen“ Namen der Transpositionsskalen aber sekundär, formalistisch war, wenn sie auch vom Formalismus der Anzahl her gesehen nahegelegen hat, und daher strukturell leicht „ausfüllbar“ war (so chromatisch dürfte die Gregorianik nun doch auch nicht gewesen sein, daß die Boethianischen Transpositionsskalen zu ihrer rationalen Erfassung sinnvoll erschienen sein könnten!, vgl. u. Bemerkungen zu Rebecca Maloy, vgl. Anm. 13 auf Seite 1229).

Daß die *Musica Enchiriadis* so wenig von dieser Assoziation oder Zuordnung sagt, könnte sich auch wertungsgeschichtlich erklären: Es handelt sich um *nomina gentium*, es sind „heidnische“ Namen — wichtig war für die *Musica Enchiriadis* die bahnbrechende Erklärung von Tonarten durch die Halbtonlage, also die Projektionsmöglichkeit von Tonarten auf ein, auch und gerade als *Dasia*-System absolut gesetztes, modernes (wenn auch unzulängliches) *σύστημα τέλειον*! Das hat die *Musica Enchiriadis* geleistet, die Zuordnung von Oktavgattungen ist ersichtlich demgegenüber sekundär, formalistisch und wenig bedeutsam für die Modalitätsbestimmung der einzelnen Melodien — wichtig aber für schier endlose Diskussionen über Ambitus, Ambitusüberschreitungen und Oktavteilungen etc.

Mit der Unterscheidung von dynamischen und thetischen Tönen hat das Verfahren des Autors der zweiten Schicht der *Alia Musica* also nichts zu tun. Er setzt kein Grundsystem an, das thetische Töne haben könnte. Man sollte vielleicht diese Sachverhalte beachten, zumal wenn eine neuere Arbeit über Ptolemaeus durch A. Barker vorliegt — um sich über den Abstand zu Boethius klar zu werden: Auch der hat das nicht mehr verstanden, obwohl er wenigstens in seinem Schema die Ptolemaeischen Transpositionsskalen (modulo der achten) sinngemäß wiedergibt.

Außerdem wäre zu beachten, daß die von Boethius zur Darstellung benutzten Notenzeichen zwangsläufig denen von Alypius entsprechen, diesen aber das von Ptolemaeus „widerlegte“ auf 15 Transpositionsskalen erweiterte genuin Aristoxenische System zugrunde liegt. Ptolemaeus zeigt also, daß man alle Töne, die dieses System von 15 Transpositionsskalen kennt, modulo Oktavierung, auch durch sieben darstellen kann, was recht leicht zu verstehen ist.

Die Folge aber ist eben, daß die Transpositionsskalen nicht nur oben bzw. unten abgeschnitten und entsprechend partiell oktaviert werden müssen, sondern auch „chromatische“ Verschiebungen der Töne im als absoluter Rahmen festgelegten *σύστημα τέλειον* hervorrufen müssen. Dem Proslambanomenos des Rahmensystems stehen dann die Proslambanomenoi der oktavierend gestutzten sieben Transpositionsskalen auf anderen Tönen des Grundsystems gegenüber, ein formalistisches Verfahren, das zwar korrekt ist, aber doch nichts Neues bringt. Vor allem hat die Praxis diese Reduktion nicht übernommen, da waren auch Oktavtranspositionen von Transpositionsskalen notwendig — die von Boethius verwandte Notenschrift kann er nicht von Ptolemaeus übernommen haben.

Was beide Autoren von dem verstanden haben, was sie kompiliert haben, ist eine andere Frage, die Verf. in einem etwas ausführlicheren Rahmen bereits weitgehend untersucht hat, es wird die nächste Internetveröffentlichung sein).

Die Verwirklichung konnte überall geleistet werden, denn das raumanaloge Prinzip ist ebenso wie das der Gruppenbildung und der Einzeltonbezeichnung allen Schriften, abgesehen von der Paläofränkischen (partiell), gemeinsam, man kann deshalb tatsächlich von *Neumendialekten* sprechen und vielleicht doch einmal auf die Wiederholung des Unfugs verzichten, den Handschin zu den Neumen gesagt hat, daß die *virga* der paläofränkischen Notation wegen der raumanalogen Notierung einiger Beispiele dieser Neumenschrift keine Beziehung zum *accentus acutus* haben könne, was Atkinson, nochmals ausführlich ausbreitet, *The Critical Nexus*, Cambridge 2009, S. 107 ff.: Wer, zumal nach den Hinweisen und Beweisen in betreffenden Schriften des Verf. immer noch nicht bemerkt hat, daß die Bedeutung des *accentus acutus* die raumanaloge Symbolisierung der Bewegung nach oben ist, daß daher gerade die „zweitönige“ *virga* der paläofränkischen Schrift identisch dem Zeichen der Grammatik und ihrem Bezeichneten entspricht, der mag weiterhin, wie dies Atkinson tut, den zeichentheoretisch dilettantischen Ansatz von L. Treitler, den eines Unterschieds zwischen ikonischer und sonstiger Notation als grundsätzlicher Gegensätze der westlichen Neumenschrift wiederholen<sup>7</sup> (natürlich bei klarem Nichtwissen der notwendigen Unterscheidung zwischen Bezeichnetem, Zeichen und Gemeinten, offensichtlich wirklich für Musikwissenschaftler zu rational gedacht).

Er sollte dann aber wenigstens die Quellen beachten, nämlich die Grammatiker und ihre griechische Vorgabe, was Atkinson dezidiert nicht tut, offenbar, um andere, vorgängige Diskussionen zu verschleiern. Dies gilt auch für seine ingeniöse Fehldeutung zu byzantinischen Parallelen, da hätte Atkinson vielleicht doch einmal in die von ihm nur bibliographierten Beiträge des Verf. schauen können — trotz ausführlicher Diskussion hat Atkinson den grundlegenden Unterschied zwischen mittelbyzantinischer Notation, dem Sinn der *Papadike* und Aurelians Schrift so dezidiert nicht verstanden, daß es an bewußte Fehlinformation der Leserschaft erinnert, wie er Forschungsergebnisse nicht berücksichtigt (daß Atkinsons diesbezüglich etwas naiv erscheinende Parallelisierungen bereits kritisch diskutiert worden sind, läßt er, natürlich, ebenfalls unbemerkt, vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, wo passim auf Fehldeutungen Atkinsons hingewiesen wird, man benutze die Suchfunktion mit dem Namen *Atkinson*<sup>8</sup>):

<sup>7</sup>Hier liegt ja der Gegensatz zur byzantinischen Notation, die nicht raumanalog — was Treitler unpassend als *ikonisch* bezeichnet, unpassend deshalb, weil die Raumanalogie nicht trivial ist, also auch nicht einfach *ikonisch* sein kann, wie ein Verkehrsschild mit einem hüpfenden Zwischengeschöpf zwischen Hirsch und Reh — ist, sondern rein abstrakt, wie die Möglichkeit von Zeichen wie der  $\chi\alpha\mu\eta/\iota\lambda\eta$  zeigt.

<sup>8</sup>Wenn in Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen* im Inhaltsverzeichnis ein Titel erscheint *Byzantinische und westliche Diatonik*, S. 301 ff., darunter Abschnitte wie *Tonarten*, „*Tonalität*“, *westliche Quellen* etc., und der volle Titel im Text lautet: *Zur Rationalität diatonischer Melodik in der Theorie vor Hucbald und der ME als Maßstab für die Entzifferbarkeit byzantinischer Neu-*

Die angegebenen, wesentlichen Merkmale, die in den byzantinischen Neumen keine Entsprechung haben, sind allen westlichen, „lateinischen“ Neumenschriften gemeinsam: Die Raumanalogie der Zeichen für die  $\chi\lambda\eta\sigma\iota\varsigma \varphi\omega\nu\eta\varsigma$  wird nur im Westen genutzt, und wer nicht versteht, daß jeder *torculus* raumanalog sein Bezeichnetes wiedergibt, der sollte nicht über Relationen zwischen Papadiken und Aurelians Traktat daherreden, als ob noch niemand darüber rational gesprochen hätte, ib., S. 117: *The close kinship between Aurelian's Musica disciplina and certain features of the Byzantine papadikai should already appear. Both are practical manuals for singers. Both teaches a system of chant classification whose categories share the same nomenclature and are demonstrated in the same way — by melodic formulas.*

Hier ist so gut wie alles falsch! Atkinson, wenn er schon die vorliegende Literatur nicht beachten will, hätte sehen können, daß Aurelians Text *Musica disciplina* heißt (vgl. auch o., 2.9 auf Seite 705, und sich an keiner Stelle mit der Notation als Objekt befaßt<sup>9</sup>. Dies

---

*men*, ist nicht ganz leicht verständlich, daß Atkinson das Bestehen einer entsprechenden Diskussion nicht wahrgenommen hat oder wahrnehmen will, wenn er schon diesen Beitrag des Verf. einer Bibliographierung würdigt. Höchstens M. Haas könnte Titel wie *Zur Aufstellung eines rational definierten Tonartensystems als Voraussetzung einer rationalen Diastematik* nicht verstehen, was auch die anderen Titel von Unterabschnitten dieses Abschnitts in angegebenen Beitrag des Verf. betrifft: Ganz ohne Wissen der Existenz einer entsprechenden Diskussion zu bleiben, ist auch nur bei recht oberflächlicher Kenntnisaufnahme dieses Buches nur schwer verständlich; auch die Papadike wird darin durchgehend herangezogen. Ein derartiger Umgang mit „fremden“ Arbeiten erscheint wissenschaftsethisch nicht vorbildlich, von daraus resultierenden Erkenntnisproblemen ganz abgesehen.

<sup>9</sup>**Die *Musica disciplina* als „Regel“ des Chorals schon in „vorrationaler“ Zeit** Deziert, in nicht sehr klarer Formulierung, führt der Autor des „Zusatzes“ zu Aurelians Text nochmals die *musica disciplina* an, wenn er über leichtfertige Fehler spricht, wie das Auslassen einer *trivirga* o. ä., ed. Gushee, S. 149 f.: *Etenim licet queat cantilenarum modulatio multimodas facere inflectiones, ut pareat ipsa modullatio quasi unius esse toni, tamen regulam iudices/iure (?) diiudicant armonie suavitatem, verbi causa, si quispiam versificationis voluerti similitudinem facere, ignarus discipline metrice, tamen sciens heroicum metrum VI recipere pedes ...* Hier hat man wohl zum erstenmal die Bemerkung, daß eine Tonart ganz verschiedene Melodien umfaßt, klassifiziert; bei aller solcher Vielfalt wird die Melodie doch nach der Regel bewertet, in irgendeinem Verhältnis zur *suavitas*. Es folgt das Beispiel eines die Metrik nur unvollständig beherrschenden Dichter(ling)s, der nicht die Muster der Alten kennt.

*... ita etiam, nisi qui noverit musicam disciplinam, quamquam arbitretur antiphonas, responso-ria et quamlibet cantilenarum rite exercere opere, tamen, nisi litterarum noverit numerum et momenta regularum atque priscorum patrum, ante oculos musici adnihioantur eius gesta.* ... Das Wissen um die *momenta regularum atque priscorum patrum sanctita* ist notwendig, um nicht vor den Augen der *musici* wertlos zu sein — so gut man auch glaubt zu singen. Das alles ist Teil der *musica disciplina*, also einer Wissenschaft, die die Zeit, der Autor, noch gar nicht verstanden hat: Das Programm der Rationalisierung liegt weit vor der Möglichkeit seiner Reali-

aber ist der Sinn und die Aufgabenstellung der *παπαδίκη*, wogegen diese kein Wort zu bewältigenden Problemen einer rationalen Erklärung der Tonarten und der jeweiligen Anzahl von Differenzen schreibt — als ob nicht die Anzahl von Differenzen in jedem Ton ein wesentliches Problem für Aurelian gewesen wäre, und als ob die Papadike etwa alternative Echemata gekannt hätte: Es stellt schon eine Erkenntnis-schädliche Behauptung dar, Aurelians Versuch einer Verbindung der choralischen Praxis mit antiker Theorie — Spuren davon würde man gerne in den Papadiken finden — hätte irgendetwas mit dem Objekt der Papadike zu tun, die sich mit Fragen der Subordiniertheit des Ison befaßt — wo findet sich Derartiges bei Aurelian?

Auch Atkinson gibt darauf keine Antwort, er hat weder die Literatur, noch die Texte gelesen<sup>10</sup>. Seine Darstellungsweise übersieht die musikhistorische Bedeutung von Aure-

---

sierung.

Als gefordertes Wissen findet sich noch *litterarum numerum nosce*, was, glücklicherweise, Atkinson nicht für Verbindungen zur Grammatik heranzieht, schon weil er diesen Text nicht beachtet. Auch hier wird man an die *litteratura* denken müssen, daß es acht *echemata* gibt, würde diese wahrscheinliche Deutung als Wissen voraussetzen; genau das gehört aber im Verständnis des Autors zur *ars musica*!

Von Interesse ist auch die Unterscheidung zwischen *opus*, der Ausführung, und dem Wissen um die Grundlagen, also die Form oder Gestalt einer Melodie, die allein den Regeln folgt, wie z. B. eine *trivirga* an einer bestimmten Stelle — die Absurdität bestimmter Anhänger der *oral tradition* Lehre, daß die betreffenden, „intuitiven“ Sänger ihre Musik eigentlich nur in der Ausführung und dann hinsichtlich ihrer Gestalt in mysteriöser Weise variabel, „uneindeutig“, gedacht haben könnten, wird auch dadurch besonders auffällig.

<sup>10</sup>Daß ihm der Inhalt der betreffenden Literatur unbekannt geblieben ist, verrät auch seine, wenn auch höchst defektive Inhaltsangabe von Hucbalds Schrift unter dem Gesamttitel: *The Synthesis of Ancient Greek Theory and Medieval Practice*, ib., S. 147 ff.: Unbekannt ist Atkinson also nicht nur der Begriff der Rationalisierung der (liturgischen) Musik, sondern auch der Umstand, daß genau diese *Synthesis* bereits mit Aurelian beginnt, als Programm, das noch nicht erreicht ist; das aber mit der Unterscheidung zwischen *musicus* und *cantor* jedoch den wegweisenden Rahmen setzt (ausgerechnet auf die Übersetzung von Traub zu verweisen, läßt auch keine Kenntnis der Literatur erkennen).

Wahrscheinlich stellt sich dieser Irrtum ein wegen der Nichtbeachtung bzw. nur formalen Bibliographierung wesentlicher Literatur — das wäre natürlich nur eine *läßliche Sünde*, wenn dann wenigstens die Probleme bewußt wären; dehsלב scheint Atkinson auch die vielen Übernahmen Aurelians aus antiken bzw. spätantiken Quellen für völlig irrelevant zu halten, sonst hätte er auch nicht diese völlig absurde Parallelisierung von Papadike und Aurelians *Musica Disciplina* geleistet. Daß auch seine, höchst lückenhafte Nacherzählung von Teilen von Hucbalds Schrift Fehler enthält, ist dann schon kaum noch überraschend: Hucbalds Ausrichtung am antiken Tetrachordsystem ist z. B. auch bei der Darstellung des *synemmenon* klar, man muß nur in Chartiers Übertragung das Schema betrachten, ed. Chartier, S. 179, um klar erkennen zu können, daß das „symmetrische“ Tetrachord — daß es dazu Beiträge gibt, ist Atkinson natürlich verborgen —

auch an dieser Stelle keinen Platz hat (ib., S. 155).

Entsprechend muß man sich wohl auch nicht wundern, daß Atkinson wie so viele seiner amerikanischen Kolleginnen zumindest nicht gesehen hat, daß über die Verwendung von Instrumenten im Rationalisierungsvorgang schon einiges gesagt worden ist, nämlich unter dem „Titel“ der Klassifikation der liturgischen Musik unter der *species musica instrumentalis*. Daß hier ein deshalb auch ausführlich behandeltes Wertungsproblem vorliegt, muß Atkinson daher auch nicht bekümmern — das müssen dann seine Leser bedauern, denen Veraltetes oder höchstens triviale, durch Auslassung aber verwirrende Inhaltsangabe geboten wird.

Immerhin, auch Atkinson hat jetzt bemerkt, daß Hucbald, wie übrigens auch die *Musica Enchiridis* — ebenfalls ein Sängerhandbuch wie die Papadike? — auf die Darlegung der proportionalen „Hintergründe“ der Melik verzichtet, den Grund kann man aus Beiträgen des Verf. entnehmen, aber auch aus dem Text, wenn man z. B. Hucbalds Einleitung betrachtet.

Durch diesen Verzicht auf Kenntnisnahme entgeht Atkinson allerdings ein wesentlicher musikhistorischer Entwicklungsfaktor: Die von ihm offenbar als neue Erkenntnis vorgetragene *synthesis* basiert, von ihm völlig unbeachtet gelassen, auf einer wesentlichen Veränderung des Konzepts von Musiktheorie, man muß jetzt deren Elemente auch praktisch beherrschen, was Boethius sicher nicht vermochte — Atkinson hätte eine entsprechende Diskussion in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 66 ff., erfahren können, wenn er wirklich an dem von ihm behandelten Gegenstand interessiert wäre — der grundsätzliche Verzicht auf die betreffende wertungsgeschichtliche Diskussion erweist sich auch nicht als methodisch adäquater Ansatz, denn dies verdeckt die eigentliche Frage: Warum setzt die spezifische, die antike Disposition von Musiktheorie grundsätzlich verändernde (s. die Diskussion zum Text von Plutarch; Verf. weiß *Pseudo-Plutarch*) Rezeption antiker Musiktheorie überhaupt ein, warum wird der Adrastsche Vergleich — dessen Herkunft Atkinson ebenfalls fremd geblieben zu sein scheint — so umgestaltet, wie es Verf., notgedrungen an mehreren Stellen, anzudeuten versucht hat? Welcher Faktor bestimmt das bei Aurelian spürbare Gefühl, daß die traditionell intuitive Kunst des reinen *cantor* nicht mehr ausreicht, daß man bei Boethius suchen soll, um die Antwort auf die Anzahl der Differenzen im 1. Ton zu erhalten?

Klar ist aber auch, daß die Theoriebildung der *Musica Enchiridis* natürlich ebenfalls eine Atkinsonsche *synthesis* von Antikem und Neuerem ist, übrigens gar nicht so sehr auf die choralische Praxis bezogen — die Theorie von Hucbald, der *Musica Enchiridis* und der *Scolica Enchiridis* ist nicht auf eine Rationalisierung der Choralpraxis reduzierbar, sie tritt bewußt als Theorie an sich auf. Dies lassen schon, wie von Verf. angemerkt, die Formulierungen an den Adressaten erkennen. Das ist nicht der Sängerknabe, der singen lernen muß, sondern, fiktiv wenigstens, der an der *ars musica* Interessierte oder der nicht *bestiale* Sänger.

Auch diese Musiktheoretiker haben sich die Freiheit der *artes* zum Muster genommen, was die Selbständigkeit auch und gerade der auf Praxis bezogenen, Wirklichkeit abstrahierenden Tradition einer Musiktheorie begründet hat — selbst Aurelian ist nicht einfach nur ein Handbuch für Sänger, sondern auch um Theorie, Erkenntnis an sich bemüht (warum gibt es so viele Differenzen im 1. Ton!); man sollte die Bedeutung dieses Wissenschaftsethos lateinischer mittelalterlicher Musiktheorie doch beachten.

lians Traktat total, wenn er, natürlich trotz vorliegender Literatur nicht zur Kenntnis nimmt, daß Aurelian versucht, die Anzahl von Differenzen als in der Schrift von Boethius geklärtes Problem darzustellen (was Atkinson natürlich unbeachtet läßt) — das heißt nichts anderes, als daß Aurelian in einer geradezu unglaublichen Bewußtheit die rationale, von ihm aber inhaltlich noch nicht verstandene Theorie der Antike, des Erbes, mit der zeitgenössischen, tradierten Praxis zu verbinden versucht<sup>11</sup>.

Aurelian, doch nicht die Papadike, spricht von den ursprünglichen *cantores*, denen der moderne *musicus* gegenüberstehen soll! Diesen zentralen Unterschied, und das auch noch bei entsprechenden Hinweisen in der Literatur, nicht sehen zu können, beweist nur, daß Atkinson den von ihm dargelegten Stoff nicht verstanden haben kann.

Und wo „demonstriert“ Aurelian Tonarten *by melodic formulas*? Er verwendet die Echemata — auch darüber gibt es ausführliche Hinweise in der Literatur — als Überschriften, als übernommenes, aber überflüssiges Traditionsgut, das mit der von ihm gestellten Aufgabe nichts zu tun hat, denn wenn diese Formeln wirklich die Melodien nach Tonarten als Melodietypen hätten charakterisieren sollen, wären doch Melodiebeschreibungen in so konkreter Art völlig überflüssig; Melodiebeschreibungen, die Atkinson in keiner Version der Papadike gefunden haben kann, wenn er sie denn wirklich zur Kenntnis genommen hätte, was durch die Arbeit von Hertzman nun wirklich nicht allzuviel Mühe gemacht hätte (wegen der englischen Übersetzung):

Aurelian ist sich bewußt, daß alle Gattungen irgendwie den Tonartklassen zu unterwerfen sind, d. h. formelhaft völlig verschiedene Tonarten, und wo, darf man Atkinson fragen, geben die Papadiken Auskunft über die Gestalt von Psalmodieformeln? Nichts davon findet sich in der Papadike von dem, was sich bei Aurelian findet und für ihn echte Probleme darstellt, die irgendwie zu erklären sind. Eine derartige Fehldeutung grenzt an Verantwortungslosigkeit gegenüber der Leistung des und nur des lateinischen Mittelalters: Natürlich hat Atkinson keine Ahnung davon, daß hier ein grundsätzliches Wertungsproblem vorliegt, dessen Herkunft ein zentrales Problem ist: Regelrecht plötzlich wird die eigene Choralpraxis sub specie der *ars musica* gesehen, einer heidnischen Theorie, die Musik als solche verselbständigt — ist das wirklich so schwer zu verstehen? Nein, Aurelian schreibt kein *manual for singers*, er schreibt explizit eine *musica disciplina* mit dem Ziel, aus (nur) *cantores* eben *musici* zu machen<sup>12</sup>. Dies geschieht durch das für Augu-

<sup>11</sup>Und ein späterer „Beiträger“ zur *Alia Musica* hat genau wie Aurelian — und in noch größerem grundsätzlichem Abstand zur *Papadike* — dann die Anzahl von Differenzen rational in Bezug auf die diatonische Skala dargestellt: Das war ein wesentliches Problem, auch nach Aurelian, wohl aber schon zu Aurelians Zeit als irgendwie rational zu begründendes Phänomen der Tonartenlehre, ed. Chailley, S. 183 ff.

<sup>12</sup>*Isti nempe astrorum motus octo sunt ... Legat musicam, qui hoc plene nosce desiderat, et hoc inveniet: Omnia, que moventur quandam in sese armonie continere suavitatem. ... Sed commode a Pitagora norme huiusce reperte sunt discipline. ...*, ed. Gushee, S. 137, 29; auch im Zusatz, der sich hinsichtlich der Rationalität von der Aurelians nicht unterscheidet, ist also die eigene Praxis irgendwie, noch vorrational, mit antiker Musiktheorie verbunden, weshalb dann auch

stin unvorstellbare Klassifizieren der liturgischen Musik unter der *musica instrumentalis*, womit, es sei wiederholt, auch die liturgische Musik zu Musik an sich werden muß, zu einer autonom beschreibbaren und zu beschreibenden Erscheinung — das ist kein trivialer Vorgang.

Wenn Atkinson alle diese absoluten Unterschiede zwischen Aurelians Ansatz und dem Inhalt der Versionen der Papadike nicht für beachtenswert hält, ist dies nicht einfach ein bedauerlicher Beleg dafür, daß er weder Quellen, noch Literatur verstanden haben kann, sondern eine katastrophale Fehldeutung, weil die eigentliche Sonderleistung der lateinischen Musiktheorie in einer unerträglichen Weise verunklart wird (man mag in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, also lange vor dem Erscheinen von Atkinsons neuestem Beitrag, mit dem Suchbegriff *papadike* prüfen — immerhin darf man höchst erfreut darüber sein, daß Atkinson die von Verf. ebenda ausdrücklich bemerkte und als unverständlich bewertete, dezidierte (damals in Atkinsons Beitrag manifeste) Unkenntnis der Schrift von Jacobsthal nach Erscheinen dieses Beitrags des Verf. nun doch noch zur Kenntnis genommen hat, wie er nun auch die Schrift von Hochwürden U. Bomm wenigstens bibliographisch als existent erkannt hat — sollte dies wirklich ein Zufall sein? nun, man kann es ja hoffen<sup>13</sup> — man vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*; es

---

im Folgenden, wahrscheinlich, die *litteraturae* mit der *ars musica* aufgerufen werden können. Daß auch der Autor, wenn er nicht Aurelian war, vorrational war, den Einzeltonbegriff noch nicht besaß, zeigt z. B. die Formulierung: *Enimvero non est arbitrandum eas antiphonas, que leviter inchoaverunt et non tam plenum perfectumque initium habuit sonum, quemadmodum est superius exempli causa insite proprias amplectere diffinitiones.* ...ed. Gushee, S. 140, 39: Der Anfang hat keinen *plenum perfectumque sonum* dürfte als Beschreibung eines Einzeltons nicht sinnvoll sein, so daß man *sonus* hier im Sinne von *Melodie* o. ä. verstehen muß — also auch ein „vorrationaler“ Einzeltonbegriff scheint für den Autor wie für Aurelian gefehlt haben, was man eigentlich ernstnehmen sollte, will man den Stand der geistigen Repräsentierbarkeit von *toni* verstehen. Genau darauf hat Verf. seit *Musik und Grammatik* hingewiesen.

<sup>13</sup>**G. Jacobsthal hat jetzt auch die Vereinigten Staaten erreicht.** Es ist unterhaltsam zu sehen, daß nach dieser Bemerkung des Verf., der natürlich nicht an einen Zusammenhang denkt oder denken will, noch eine weitere Arbeit erschienen ist, die zeigt, daß nun auch die Erkenntnisse von Jacobsthal einem amerikanischen *re-enactment*, so nennt man das wohl, unterzogen werden: Rebecca Maloy breitet das diesbezügliche Wissen nochmals neu aus, *Early Music History* 2009, Vol. 28, S. 61 ff. (*Scolica Enchiridis and the 'Non-Diatonic' Plainsong Tradition*): Es ist nicht erkennbar, daß über eine dankenswerte Hinzufügung weiterer Beispiele, z. B. aus den Offertorien, auch hinsichtlich der die Theorie betreffenden Fragen neue Erkenntnisse dargeboten werden könnten; aber, immerhin, Jacobsthal ist jetzt auch in den USA angekommen, das ist erfreulich (vgl. auch Verf. im 1. Teil dieses Beitrags, *HeiDok* 2008, S. 335, wo noch das Fehlen einer inhaltlichen Kenntnisnahme der Ergebnisse von Gustav Jacobsthal in einer Arbeit von Rebecca Maloy bemerkt wurde; *tempora mutantur et nos mutamur in illis*, ein doch hoffnungsvolles Zeichen).

Wirksam ist auch hier die nicht nur stillschweigende, aber doch immerhin eingeschränkte Akzep-

tanz der *oral tradition* Vagheitslehre, daß natürlich von allen Melodien irgendwelche Varianten existent gewesen sein müßten, dann aber doch wohl die „Chromatismen“ auf eine gewisse Festigkeit der Überlieferung schon deshalb hinweisen, weil sie ausschließlich durch eindeutig sekundäre Akte, also bewußt, wenn auch, trivialerweise, mit verschiedenen Lösungen emendiert worden sind: Wenn noch zur Zeit von Johannes Cotto, also lange nach der „Dogmatisierung“ des diatonischen Systems offensichtlich Chromatismen überliefert wurden, d. h. für ihn als zu emendierende Fehler existierten, ist dies ein sehr deutliches Zeichen für die Festigkeit mündlicher Überlieferung über die Notation hinaus — Johannes Cotto benutzt natürlich eine diastematische Notation! Auf ein Beispiel einer grandiosen Fehlbeurteilung von verschiedenen Emendierungsmethoden — die natürlich alle Jacobsthal gekannt und herausgearbeitet hat — als Beweis für *oral tradition* Vagheit und Variativität bei einem großen deutschen Musikmediävisten hat Verf. *Zum Bezeichnen der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 180 ff., hingewiesen; das kann man übrigens zur Kenntnis nehmen, wie überhaupt die nicht ganz wenigen Verweise auf Jacobsthals Erkenntnisleistung in Beiträgen des Verf.

Daß die „Diatonisierung“ etwas wie ein Prokrustesbett der Melodien gewesen sein muß, hat Verf. bereits mehrfach bemerkt, das eigentliche Problem hier ist natürlich nicht, ob die *Dasia*-Notation eine theoretische Reaktion auf solche Chromatismen wäre — auch dazu hat Verf. Einiges bemerkt —, die stellt eine Reaktion auf die Bildung des *tetrachordum finalium* dar, dessen Symmetrie (gegenüber der antiken „Unsymmetrie“) hinsichtlich Halbtonlage natürlich gewisse spekulativ formalistische Züge tragen mag; daß man erst wissen mußte, was denn ein Tetrachord sei, um daraus dann erst ein eigenes, sozusagen funktionales Tetrachord, das *tetrachordum finalium*, zu formulieren, dürfte, oder sollte wenigstens klar sein (ist denn nicht die Leistung erkennbar, die das Modell einer Repräsentierung aller Melodien einer Tonart durch ein bestimmtes Merkmal der rational definierten diatonischen (modulo der alternativen Tetrachorde) Skala, eben durch eine *finalis*, definiert durch ihre intervallische Umgebung im Kontext der Skala, bedeutet! daß daraus das Modell einer Repräsentierung von Tonarten durch einen Hauptakkord entstehen konnte! byzantinisch oder vorrational ist dieses Modell nicht).

Wie und in welcher Weise dieses symmetrische Tetrachord und die *finalis*-Lehre auf Abstraktionsfaktoren der intuitiven Tonartkategorie, der also noch nicht rational bestimmten Klassenbildung *Tonart* als rationales, eben skalisch diatonisches System reagiert, ist kaum zu sagen, ja es bleibt sogar die Frage — natürlich nur für Interessierte und um die Erkenntnis der Sachverhalte Bemühte —, ob es ursprünglich im lateinischen Westen (man schließe Ravenna aus) überhaupt eine ausreichend eindeutige derartige Klassenbildung gegeben haben kann, also ob auf intuitiver „vorrationaler“ Ebene (in Anführungszeichen weil Verf. den *cantores* von Aurelian nicht die *ratio* generell absprechen will, wie dies offenbar einige Vertreter besonders strikter *oral tradition*-Dogmatik tun) wirklich ursprünglich war (wann auch immer das gewesen sein kann, man könnte ja die Zeit der Rezeption des Römischen Chorals im Frankenreich ansetzen, die weder durch Theorie, noch mit Neumen geschehen ist), ob z. B. nicht anstelle von wie auch immer abstrakten, alle Gattungen, jede Art von Musik umfassenden *Tonarten* einfach Typen von Melodieformen, Arsenalen von Formeln und Konventionen von Zuordnungen von Antiphonen zu Psalmodieformeln existiert haben: Ist es nicht denkbar, daß erst die Rezeption der Achtzahl als formale Vorgabe,

wäre nicht schlecht gewesen, hätte Atkinson auch noch ein paar andere Fakten rezipiert, *HeiDok* 2007, u. a. S. 290 ff., 301 f., 371 f. (man könnte auch die Suchfunktion mit dem

---

die dann von den fränkischen *magistri cantus* — so ähnlich formuliert Helisachar und weist damit auf eine, zu erwartende Hierarchie zwischen einfachen Sängern und Gesangeskundigen — zum „Dogma“ gemacht wurde, zur, eben wegen der mit dieser Zahl verbundenen Assoziationen, absoluten Vorschrift, die strukturell inhaltlich erst einmal ausgefüllt oder erfüllt werden mußte! Ist es nicht auch denkbar, ja angesichts der Quellen des Rationalisierungsvorgangs, wenn man ihn ernstnimmt, höchst wahrscheinlich, daß dieser Zwang zur Ausfüllung einer zunächst hauptsächlich in der Anzahl von Klassen, nicht aber ausreichend allgemeinen Kriterien für die Klassenbildung, zur Rationalisierung als Aufgabenstellung geführt hat? Verf. hat auf diese Möglichkeit schon aus wertungsgeschichtlichen Gründen hingewiesen — offensichtlich sind aber solche Eörterungen doch etwas zu schwierig, wenigstens für wirklich moderne Muwikmediävisten.

Jedenfalls ist nicht sicher, daß sich die Struktur des symmetrischen *tetrachordum finalium* so trivial irgendwie aus der Natur der Melodien und ihrer als vorgegeben, diesbezüglich nicht zu diskutieren verstandenen Formen ergeben haben müsse (selbst die Formulierung von *corde mères* könnte, wenn nicht strikt metaterminologisch verstanden, zu anachronistischen Vorstellungen führen: Aurelian, der 1. *Quidam* der *Alia Musica*, Regino, und die *παπαδίχη* kennen den Begriff und die Sache *finalis* nicht, weil er die Voraussetzungen dazu nicht hat! angesichts der fast unendlichen Diskussion von *oral tradition* Dingen mutet es seltsam an, daß die eigentlichen „Folgen“ der Tatsache, daß der Choral vor Rationalisierung, wozu man auch die Entwicklung der Neumenschrift rechnen kann, eben rein mündlich, intuitiv, vorrational bestanden hat nur in Ausführung und geistiger Repräsentation der jeweiligen melischen Gestalt z. B. bei Ch. M. Atkinson keine Beachtung finden: Das bedeutet das zwangsläufige Fehlen eines Bewußtseins rational definierter Einzeltöne, Intervalle und der Skala; man muß den *cantores* der „vorrationalen“ Zeit, die Aurelian explizit anspricht, nicht die musikalische Unfähigkeit moderner Musikwissenschaftler zuordnen, was die Erinnerung von Melodiegestalten anbelangt, was man ihnen aber mit Sicherheit fehlt ist rationales Wissen eines Tonsystems, damit aber auch der *finales*; dies wäre auch zu beachten, wenn man, wie Dom J. Claire und Marie-Noël Colette in *Plainsong & Medieval Music*, Vol. 17, 2008, S. 1 ff. und S. 130 ff., die Nutzung der *finalis*-Systematik ohne deutlichen Hinweis darauf verwenden, daß es sich hier nur um eine Metatheorie handeln kann, nicht um die zeitgenössische Denkmöglichkeit, die war wohl von Formeln und individuellen Melodiegestalten bestimmt).

Deshalb aber wirft Jacobsthals Forschung (und ihre, dankenswerterweise nun auch in den USA erfolgende Rezeption) die Frage auf, ob und inwieweit überhaupt das dann eben zum „Dogma“ gewordene diatonische System ursprünglich oder wenigstens statistisch so dominant in den Melodien war, daß Chromatismen doch nur eine Ausnahme darstellen. Daß — nach dem Verständnis z. B. von Johannes Cotto — emendierungsbedürftige Melodien die Mehrheit dargestellt hätten, scheint doch nicht sicher zu sein, vielleicht leistet da ja Rebecca Maloy mit ihrer Neualterkenntnis wirklich neue Ergebnisse, statistisch verwertbar: Beachten muß man allerdings auch, daß es auch ästhetisch begründete, bewußte Variantenbildung gegeben haben kann, daß einem *magister cantus* eine bestimmte Wendung falsch oder ästhetisch nicht sinnvoll vorgekommen sein kann, es müssen nicht alle Varianten verschieden emendierte Chromatismen gewesen sein.

Wort *emend* einsetzen).

Die Papadike ist eine Schrift zum Verstehen der Notenschrift, die, auch hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu Aurelians Text, sozusagen halbrational ist: Sie gibt elementare Schritte an, die „addiert“ oder in entgegengesetzter Richtung „subtrahiert“ zu Sprüngen „werden“, z. B. im Bezeichneten der *χαμι/ηλή* oder des *κέντημα*, Quint bzw. Terz. Diese Auflösung in elementare Schritte ist Aurelian ebenso völlig unbekannt wie das damit gegebene Bezeichnete der mittelbyzantinischen melischen Neumenzeichen — kein grundsätzlicher Unterschied, der zu beachten wäre, nur damit Atkinson Nichtwissen über den Inhalt byzantinischer „Musiktheorie“ darbieten kann?

Liest man z. B. die Einleitung der Papadike in der Version des 18. Jh., ed. Hertzman, S. 257: *Δ. Τί ἐστὶ μουσική· Μ. Μουσική εἶναι τέχνη ὅπου γίνεται ἐξ ἀριθμῶν καὶ ἀρμονιῶν. ὅλη καταγινόμενη περὶ τοὺς θεῖους ὕμνους*, so könnte man darin eine Anbindung an die rationale Musiktheorie erkennen wollen — um sich zu irren oder zu täuschen: *Δ. Ποία εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς μουσικῆς· Μ. Σημάδια τινὰ φωνητικά τε καὶ ἄφωνα, τὰ ὅποια, ἂν τὰ ὀνομάσῃ τινὰς καὶ στοιχεῖα, δὲν σφάλλει. Δ. Πῶς δὲ στοιχεῖα· Μ. Διοτὶ ἐκ τούτων εὐγαίνει ἅπαντα ἡ μουσική, ... Δ. Ποῖον ἐξ αὐτῶν τῶν σημαδίων ἢ στοιχεῖον εἶναι τὸ πρότιστον· Μ Τὸ ἴσον ...*

Die Musik wird „korrekt“ als *disciplina* definiert, die aus Zahlen und Harmonien entsteht, und die ganz die liturgischen Hymnen betrifft. Natürlich könnte man das als Hinweis auf ein Wissen um Pythagoräisch rationale Musiktheorie deuten (wollen); nur, dem ist nicht so: Der Anfang oder Ursprung der Musik ist dann nicht etwa die Zahl oder die Proportion, sondern sind die *Zeichen, die, die klingen, oder die die klanglos* sind — das im antiken Sinne verstehen zu wollen, wäre offensichtlich eine absurde Annahme. Also, nicht einmal in dieser späten Version der Papadike wird eine Anbindung an die rationale Theorie versucht, wie dies Aurelians Programm darstellt — kein zentraler Unterschied, der eine Parallelisierung von Aurelians Text und dem der Papadike von vornherein verbieten sollte?

Und was ist dann der Anfangsgrund der Musik? Das sind die Zeichen, die auch Elemente genannt werden oder sind — nein, hier liegt keine inhaltlich sinnvolle, sondern nur eine formalistische Reminiszenz an das Aristotelische Modell der Auflösbarkeit ins kleinste Elemente vor, hier liegt höchstens eine formalistische Parallele vor: Die Zeichen sind — absurderweise — für diesen Text die Elemente — hier liegt ein von Atkinson nicht bemerkter grundsätzlicher Unterschied zum Elementkonzept der *Musica Enchiriadis!* — weshalb dann, nach ältester Tradition der Anfang vom Ison gemacht wird (über die Signifikanz der Schwierigkeit einer angemessenen Definition des Bezeichneten des Ison hat Verf. ausführlich geschrieben, darauf ist hier aber nicht einzugehen, die Beachtung dieses Umstands ist aber unabdingbar, will man nicht völlig sinnlose Parallelisierungen zwischen westlichen und östlichen Neumen ziehen).

Daß Aurelian nichts über *σημαδία* sagt, dürfte, ja müßte auch dem oberflächlisten „Leser“ seiner Schrift ebenso klar sein, wie der Umstand, daß keine Version der Papadike auch nur ein Wort dazu sagt, wie Melodien bestimmter Tonarten, ob Psalmodie oder

Differenzen, die es in Byzanz nicht gibt, melodisch verlaufen; die von Aurelian gestellte Aufgabe, irgendwie, wenn auch noch nicht rational, die Tonarten zu begründen, ihnen einen allgemeinen Klassencharakter zu geben, findet man in der Papadike gerade nicht.

Atkinsons Behauptung ist damit als unzutreffend schon bei erstem Durchsehen der relevanten Texte zu bewerten. Dies gilt auch für seine Worte zu den Neumen: Atkinson hat noch nicht einmal aus der Literatur rezipiert, daß und warum die *virga* wie auch der *circumflexus* — als Zeichen!, nicht als Bezeichnetes verstanden — in der paläofränkischen Notation der ursprünglichen Definition der Grammatik genau entsprechen (was Atkinson, trotz vorliegender ausführlicher Darstellungen und Deutungen des Sachverhalts, natürlich wieder nicht zur Kenntnis nimmt, ib., S. 139, womit er wesentliche Ergebnisse z. B. von Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* zum Unterschied zu den späteren Notationen nicht verstehen kann).

Daß alle anderen Schriften, die natürlich das gleiche Material verwenden, spätere Zusätze kennen, wenn sie *podatus* von *virga/acutus accentus* graphisch unterscheiden — die Zeichen, nicht das Bezeichnete hat sich verändert, die nicht paläofränkischen Schriften sind klar Tonortschriften, der „Kopf“ oder „Knopf“ der *virga*, ihr oberes Ende ist „Träger“ des Tons als Zeichen — warum wird das nicht zur Kenntnis genommen<sup>14</sup>?

---

<sup>14</sup>**Neue Neumenerkenntnisse von Atkinson** Die tiefe Erkenntnis, daß Haug, für Atkinson offenbar zum erstenmal auf die Verbindung zwischen *semivocales* und Liqueszenz hingewiesen habe, ib., S. 139, wird an Absurdität nur dadurch übertroffen, daß Atkinson bemerkt, ib., *In general, one is struck by the tendency in all the scripts to link together no more than two or three pitches with a single stroke of the pen ... The principle seems to be one of directionality: more than two pitches in the same direction over a single syllable are not linked together; one can link three or even more than three, pitches together if there is a change of direction after the second and each subsequent one. ...* Na, so etwas: Offenbar hat Atkinson in seiner so kavalierrmäßigen (Nicht)Beachtung der Literatur nicht bemerkt (vgl. etwa Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 225, Anm. 23 — warum Atkinson diese Schrift bibliographiert, wird aus seinen Ausführungen nicht verständlich), daß die Einzigigkeit schließlich das wesentliche Erbe der grammatischen Zeichen ist, diese sind, wie man am Beispiel der *περισπομένη* (die dann im *porrectus* „umgekehrt“ werden kann) sofort sieht, nur auf Wechsel gerichtet, sie können nur „Zickzack“-bewegungen einzügig schreiben. Das hat mit *directionality*, was auch immer das sein soll, überhaupt nichts zu tun, sondern mit der graphischen Vorgabe, der Ebene der Zeichen — wo z. B. wäre hier eine Vorgabe für Tonrepetitionen zu finden?

Weil die musikalische Melik natürlich mehr an Bewegungen benötigt als eine oder höchstens zwei pro Silbe, mußten, wie in der Literatur ausreichend erklärt, für Bewegungen in gleicher Richtung neue, eigene Zeichen erfunden werden. Jedermann kennt die *scandici vel climaci*, die die Lösung darstellen — offenbar ist Atkinson, ebenfalls trotz der oder gegen die vorliegende(n) Literatur nicht bewußt geworden, daß hier auf Zeichenebene, daher, eine „Unsystematik“, eine Diskrepanz der verwendbaren Mittel gegeben ist, die die Ingeniosität der Erfinder der westlichen Neumenschrift besonders deutlich zeigt:

Auch die neuen Zeichen wurden, im Gegensatz zur byzantinischen Lösung *directional* entwickelt,

Wenn man dann noch, trotz Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, z. B. 356 ff., S. 381 ff., etc. (leicht zu finden durch Anwendung der Suchfunktion mit dem Wort *echema*), der entsprechenden Ausführungen in den früheren Beiträgen des Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen* und *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* und der gesamten Quellenlagen von Atkinson lesen muß, ib., S. 118: ... *the ... mastery of the ēchoi was probably as important for effecting smooth transitions between the recitation of a psalm verse and the following sticheron, hirmos or troparion as the mastery of the toni was important for effecting smooth transitions between the ends of psalm verse and the beginning of antiphons in the West.* ..., ist tatsächlich ein Ende der wissenschaftlichen Argumentationsebene erreicht, sozusagen das Ende, wo die musikwissenschaftliche Welt mit Brettern vernagelt ist:

Einmal sollte doch der Unterschied zwischen der liturgischen Funktion von Echemata und Differenzen beachtet werden, der Westen kennt, nur in der Theorie, Echemata auch, in der Liturgie wie in der Theorie aber Differenzen — und wie bemerkt pro Tonart mehrere —, der Osten kennt nur Echemata (jeweils ein Echema für jede Tonart!) und zwar nicht als *smooth* Übergänge z. B. von Kanonstrophen zu irgendetwas Anderem, sondern als Intonationen (und innere, wohl chromatische Verschiebungen angegebene *Mesῶs*), also in genau der Funktion, die, Atkinson natürlich auch unbekannt geblieben, die *asterisci* in Römischen Gradualbuch etc. angeben: Der Osten kennt keine Differenzen, die zudem noch, was Atkinson offensichtlich ebenfalls unbekannt geblieben ist, eine zentrale und unabdingbare liturgische Aussage notifizieren, was die sinnlosen Silben der Byzantiner nicht tun — reicht das nicht an Grundsätzlichkeit der Unterschiede; man darf fragen, ob Atkinson jemals aus den Facsimilia der *MMB* übertragen hat und dann die Ubiquitarität der Intonationsformeln bemerkt haben könnte:

Wo findet sich im Westen bei Hymnen, bei Alleluias, bei Gradualresponsorien eine Differenz; reicht das auch noch nicht als Beweis für die Grundsätzlichkeit des Unterschieds zwischen West und Ost in dieser Beziehung? Offensichtlich nicht, oder man muß nun wirklich erstaunliche Unkenntnis der Sachverhalte bei Atkinson voraussetzen, vielleicht die beste Lösung.

Es gibt natürlich genügend Zeugnisse von dezidiertem, als Musikwissenschaft auftretendem Unwissen, das zur Autorschaft gerade auf dem ungewußten Gebiet führt, wie Unkenntnis der arabischen und griechischen Sprache bei Autoren über den Einfluß antiker griechischer Musiktheorie auf arabische Musiktheorie des Mittelalters, warum nicht; wenn aber schon eine *probability* in der von Atkinson angeführten Weise formuliert wird, könnte man eine Beachtung der liturgischen Struktur z. B. der Byzantinischen Hymnen und ihrer durchgehenden Verwendung — bei Notation — von Echemata als Intonati-

---

nämlich tonraumanalog, das Prinzip der einzügigen „Urneumen“, der Akzente wurde übertragen auf die neuen Zeichen, die notwendig zu erfinden waren, die *climaci vel scandici* nutzen weiter das tonraumanaloge Prinzip! Ist das nicht eine Feststellung, die beachtet werden sollte, ehe man derartig naiv und völlig überkompliziert Wunder erkennt? Wirklich ein seltsame Wissenschaft; vgl. — u. a.! — Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 399 ff.

onsformeln völlig unabhängig von vorausgehenden oder folgenden Psalmversen beachten. Dazu kann man z. B. die gute Arbeit von R. v. Busch, *Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion, Der Echos Deuteros*, z. B. S. 16, lesen. Man kann auch zur Kenntnis nehmen, daß, wie N. K. Moran, *The Ordinary Chants of the Byzantine Mass*, deutlich zu erkennen gibt, auch die Gesänge des Ordinarium mit Echemata versehen sind — wo ist da die Parallele im Westen mit Differenzen? So daherreden sollte man 2009 nicht, zumal wenn — nicht erst, aber erneut! — 2007 hierzu eine Diskussion vorliegt.

Noch grotesker allerdings wird es, wenn man die generelle Behauptung der zitierten Stelle aus den Ausführungen Atkinsons verifizieren muß: Die Tonarten mußte man lernen, um *smooth* Übergänge zu schaffen, das soll der Sinn von Tonarten gewesen sein, die nach Aurelians expliziten Worte ja wohl auch die Gattungen klassifizieren, die von Differenzen nicht das Geringste „wissen“ (vielleicht meint Atkinson ja die Formulierung von Regino, ed. Bernhard, S. 39, 3: *Divisiones etiam tonorum, i. e. differentias, quae in extrema syllaba in versu solent fieri, ut decens et conveniens fiat concinentia, sicut a maioribus nobis traditae sunt, et sicut ipsa armonice disciplinae experientia nos instruit, ...*, wenn er den *smooth* Übergang für so wesentlich hält? Regino jedenfalls bleibt weder dabei stehen, er führt noch, vorrational fiktiv, die *armonica disciplina* an, genau wie Aurelian, also inhaltlich absurd; außerdem läßt sich *decens et conveniens* und *tradita a maioribus* nicht einfach auf eine generelle *smoothnes* reduzieren — und wo steht etwas Derartiges für die ἐνηχήματα in der Papadike? natürlich an keiner Stelle: Die *differentiae* sind klar Übergangsstellen, aber mit theologisch verbindlichem Text und in spezifischer Funktion,

die allein Regino und Aurelian interessiert — Diskussionen über verschiedene ἑνηχήματα, ihre Herkunft, ihren Sinn, wo gibt es das in der Papadike?).

Hat nicht Atkinson selbst eine, lange vor ihm ausführlich behandelte Textstelle (s. o.) erwähnt, in der es um Melodiewendungen von Responsorien geht — hat Atkinson da etwa Differenzen und Notwendigkeiten von *smooth* Übergängen gefunden, um Derartiges zu erzählen? Und daß sich die Differenzen allein durch *smooth* Übergänge erklären ließen, müßte Atkinson erst einmal, unter Beachtung der betreffenden Literatur, nachweisen — voraussichtlich ohne Erfolg<sup>15</sup>.

<sup>15</sup>Der „Zusatz“ zum Text von Aurelian sagt einmal: *Ant. Germinavit radix Iesse, quamquam inordinate alterius toni aiunt versiculum eiusdem retinere sonoritatis reciprocationem, cum potissimum sit iuxta initium antiphone versuum modulationem concinere. Et re vera, quod prosunt varietatum differentie, nisi sec. hoc, quod est varietas ...*, ed. Gushee, S. 147, 23. Einige machen hier den Fehler, den Vers in der *sonoritas* eines anderen *tonus* zu singen, obwohl sich doch die Wahl der Psalmodieformel von der Gestalt des Antiphonenanfangs bestimmt — hier entspricht die Aussage klar der von Regino, auch in ihrer Vorrationalität. Der Nutzen der verschiedenen Differenzen hat den Zweck *varietas* zu bilden, ist vielleicht der Anschluß zu übersetzen. Von etwas, was man als *smooth transition* bezeichnen könnte, ist dennoch nicht die Rede. Immerhin ist hier klar die Tonart als etwas nicht mehr direkt und nur von der Psalmodieformel Abhängiges gedacht.

Daß die Tonarten für Aurelian eine grundsätzliche Klassifikation von Melodien nach Gattungen bedeuten, die durch die, von der neunten Muse symbolisierten Differenzen doch nicht etwa repräsentiert, sondern unterteilt werden, muß beim Vergleich mit der Papadike beachtet werden. Wenn die Bestimmung dessen, was Aurelian als Tonartklasse abstrahiert hat — und den Abstraktionsgrad belegt schon der Umstand, daß eben die verschiedenen Gattungen alle unter den acht Klassen klassifiziert werden — leicht möglich wäre, könnte man vielleicht den Ursprung der erst spät auftretenden *finalis* Lehre lokalisieren, wenn dieser nicht doch wesentlich spekulativer Herkunft sein sollte, mögliche Charakteristika sind einmal die Vierzahl, deren Bedeutung schon durch Aurelians Zuordnung der vier Grundintervalle zu den vier Grundtonarten bezeugt wird, eine inhaltlich nicht gegebene Assoziation, zum anderen die „Symmetrie“ des mittelalterlichen Tetrachords — auch da die Vierzahl —, die im Hexachord mit jeweils einem Ganzton nach oben und unten „vermehrt“ wird: Wie noch eine Beschreibung in einem der unter dem Autornamen Oddo Überlieferten Schriften beweist, kann die *finalis*-Ordnung nicht einfach als Naturgegebenheit der Melodien in Greg angesehen werden, vgl. o., 2.10.0.4 auf Seite 787! Bei einer auch nur oberflächlichen Beachtung solcher Quellen wird also die einfache Voraussetzung eines „finalen“ Denkens als Grundlage der Tonartenordnung methodisch zum Anachronismus.

So bleibt nur die Vermutung, in der Literatur erörtert, wenn auch Atkinson völlig unbekannt geblieben, daß zunächst die psalmodischen Formeln als *tonus* bestimmt gewesen sein könnten. Dazu kamen dann die Konventionen der Zuordnung von Antiphonen bzw. Responsorien (nebst den jeweils verschiedenen Differenzen) — schon da ergeben sich Probleme dadurch, daß die Meßresponsorien keine so formelhaften Psalmodien kennen, wie die Antiphonen und die großen Responsorien; so einfach geht es also nicht.

Essentiell ist die Frage einmal nach dem Ursprung des Systemzwangs, der die lateinischen *cantores* und *magistri cantus* zur Durchsetzung von gerade acht Klassen zwang, die dann, wie Aurelian, in der Literatur ausführlich erörtert, dogmatisch gegen Karl d. Gr. u. andere „Eingaben“ durchsetzt — nur wegen *smooth transitions*? Das wäre eine Verlächerlichung eines musikhistorisch zentralen Vorgangs, denn die Rationalisierung des Chorals dürfte wesentlich davon ausgegangen sein, daß man, wie Aurelian erkennen läßt, rationale Gründe für die Konvention bzw. die totale Durchsetzung der acht und nur acht Tonartenklassen (übrigens auch ein Atkinson unbekannt gebliebener Unterschied zu Byzanz, man sehe nur den sog. *Hagiopolites* an, veröffentlicht schon lange durch Thibaut) für alle Melodien, unabhängig von typischen Formeln, und für alle Gattungen, finden wollte!

Ist denn diese Leistung, die Aufstellung und davor der Wille zur Aufstellung von genau acht Melodieklassen, also Tonarten, darum geht es, durch abstrakte Merkmale, befreit von allem Formelwesen und gestaltnmäßigen Typenbildungen so unverstündlich, daß diese Rationalisierungs-, ja musikalischen Aufklärungsleistung derart primitiv, oberflächlich und naiv begegnet werden muß, obwohl hierzu ausreichend Literatur vorliegt.

Das gesamte achte Kapitel in Aurelians Werk handelt über die Achtzahl und deren Bedeutung — das ist eine abstrakte Größe, zunächst wie in den wohl älteren Tonaren, die Erklärung der griechischen Bezeichnungen (wobei zu beachten wäre, was in der Literatur,

z. B. in Kap. IV, von Verf. *Musik als Unterhaltung*, erörtert wird, eine Kontamination zwischen byzantinischer und, noch nicht verstandener griechischer Vorgabe vorliegen dürfte). Dann kommen die zahlreichen Analogieverweise, warum es acht Tonarten sein müssen — wenn man den Text von Aurelian wirklich liest, dann findet man auch, warum im 2. Kapitel die vier Grundintervalle mit vier authentischen Tonarten bzw. den so verstandenen Grundtonarten in Bezug gesetzt werden (in Zusammenhang mit einer Wiedergabe der Pythagoraslegende):

Das gleiche, nun abstrakt, ohne Beispiele, findet sich im 8. Kapitel, ed. Gushee, S. 81, 32: *Igitur affirmant artigraphi omnes musicae artis consonantias aut ex multiplicibus numeris, aut sesquialteris, aut sequitertis vel certe sesquioctavis. ... Ex his nascitur simphonia, quae diapason appellatur ...*: Wie bei den quadrivialen *artes*, findet man die Zahl vier schon in den Grundintervallen; so lächerlich auch die Ableitung für den modernen Betrachter anmutet: *Dictum enim omnes musicae artis rationes ex numeris constare. Nam philosophiam in tres partes distinguere maluerunt ... Naturalis autem disciplina IV traditur artibus ...*, ed. Gushee, S. 30, 29, die Bedeutung, die Aurelian der Achtzahl (Vierzahl), und damit der „Begründung“ der acht (vier) Tonartklassen zuweist, ist unübersehbar und sollte daher nicht übersehen werden — mit *smooth transitions* hat das nichts zu tun, und erst recht nichts mit dem Inhalt der Papadike!

Damit zeigt Aurelian deutlich genug, wenn auch nicht für derartig absurde Vorurteile, daß für ihn die Kategorie *tonus* grundsätzlich nicht mehr nur den Umstand der Konvention einer Verbindung von gestaltmäßig typischer Psalmodie und individueller, wenn auch partiell nicht ohne Formeln, also Gestalttypen komponierten Antiphonen oder auch Responsorien erfassen soll, er will die *plenitudo huiusce nosse scientiae*, was für seine Darstellung nur zu *longum* wäre. Ein Handbuch für *cantores*, das auf Boethius verweist — die Absurdität der Formulierungen Atkinsons ist kaum zu überbieten.

Aurelian sagt ausdrücklich, ed. Gushee, S. 86, 11: *Per hos sicut supradictum est tonos omnis modulatio armoniaca vergit, qua de re putavi minime opere precium fore, ut alleluia et responsoria gradalia officie isticine inserentur, sed sub brevitate studii offertoria, communiones, responsoriaque nocturni temporis et antiphonas subnotare. ...* Er sagt damit ebenso ausdrücklich, daß eine Reduktion der Tonartenkategorie und ihres Verstehens auf *smooth transitions* die wohl schlimmste Reduktion einer zentralen Abstraktionsleistung der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie auf eine Trivialität bedeutete<sup>16</sup> — wer nicht verstanden hat, daß der als „Dogma“ aufgestellte Zwang, acht und

<sup>16</sup>Daß ein so vager „Begriff“ völlig unfähig, aber auch ungeeignet ist, die Konvention der Verbindung bestimmter Differenzen mit bestimmten Antiphonanfängen verstehen zu machen, ist schon deshalb klar, weil sonst ja eine Angabe der betreffenden Konvention überflüssig gewesen wäre: Das Kriterium *smooth transition* hätte von selbst zur richtigen Wahl der Differenz führen müssen (das dies auch eine ästhetisch „redundante“ Funktion gehabt hat, dürfte klar sein, vgl. etwa kurz Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 322 ff.; warum Atkinson alle diese Diskussionen so grundsätzlich „übersieht“, ist unverständlich); weder die musikalischen Gestalten, noch die Konvention ihrer Verbindung mit Anfängen sind trivial auf ein Kriterium zurückzuführen. Das fließt

nicht mehr oder weniger<sup>17</sup> Tonarten durchzusetzen, die Grundlage und die Ausgangsbasis der abendländischen Sonderentwicklung der Musik, nämlich die Durchsetzung rationaler Klassifikationsprinzipien (wie nach Aurelian die *finalis* Lehre) darstellt, sollte zunächst die dazu bestehende Literatur zu beachten. Dann kann er nicht mehr derart absonderliche Verbindungen herzustellen, wie die zwischen Papadike und Aurelians Traktat — eine solche Verbindung aufzustellen weist nur auf Unkenntnis und Unverständnis der zentralen musikhistorischen Vorgänge im lateinischen Mittelalter.

Genau dieselbe epochale Fehlerhaftigkeit in der Fähigkeit zur Beurteilung musikhistorisch relevanter Vorgänge und ihrer Dimensionen kommt der Unfähigkeit zu, die Rationalität der westlichen Tonpunkt- oder Tonortschrift von der Rationalität der byzantinischen reinen Bewegungsschrift (die elementaren Neumen haben als Bezeichnetes eine melodische Bewegung, neben rhythmischen Bedeutungen) zu unterscheiden. Beides leistet Atkinson geradezu vorbildhaft, die Qualifikation seines Beitrags als *it truly transforms our understanding of medieval music. ...* durch Barbara Hagg-Huglo (auf dem Schutzumschlag) kann daher nur als Zeichen eigener Unkenntnis der notwendigen Quellentexte (und erst recht der vorliegenden Literatur) bewertet werden, denn hinsichtlich der Erkenntnis der relevanten Vorgänge in der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie und (liturgischen) Musik stellt Atkinsons Beitrag einen dezidierten Rückschritt, allein schon durch Unkenntnis relevanter Fragestellungen, dar (was zusammen mit den eulogischen Ausführungen von Dolores Pesce, zu deren Vorstellungen man Verf. *Die degeneres Introitus Reginos, HeiDok* 2007, S. 167 ff.; S. 910 ff., vergleiche, etwas zu sehr an die beiden L. L.'s in ihrem öffentlichen Auftritt mit Mr. Elijah Pogram erinnert, um wirklich ernst genommen werden zu können; aber auch Dr. Ginery Dunkle fehlt nicht); zumal nicht etwa Atkinson die Notwendigkeit einer Beachtung der Definitionen der melischen Akzente in der Grammatik erkannt hat, wenn er nicht einmal die, in der Literatur ausgiebig behandelte, Herkunft dieser Definitionen aus der Aristoxenischen Musiktheorie inhaltlich beachtet, d. h. das Wesen der *κίνησις φωνῆς* dezidiert nicht kennt.

Daß Atkinson nicht nur gewisse, sondern essentielle intellektuelle Probleme mit der Bewertung von Sachverhalten zu haben scheint, ergibt sich auch aus seiner, von historischen Abhängigkeiten und Kontexten unbelasteten Wiedererzählung des Tonbuchstabenvergleichs, mit dem die *Musica Enchiridis* betont beginnt. Aufgrund der vorliegenden Literatur ist weniger die Rezeption des Adrastschen Vergleichs — diese Herkunft sollte man wissen — als dessen grundsätzliche Umformung von musikhistorischer Relevanz: Das Adrastsche Modell ist ausschließlich, und sachlich gesehen unerträglich formalistisch, auf die Struktur des melischen Materials der Musik gerichtet, die neue Interpretation dieses Vergleichs durch die *Musica Enchiridis*, der hier, erweiternd und spezifizierend Guido folgt, erweist sich darin, daß nunmehr der Verlauf von Musik mit diesem Vergleich erfaßt

---

nicht so aus irgendeiner, gar nicht exakt faßbaren *smoothnes*, sondern hat wohl hauptsächlich nicht einfach mit einem unklaren Wort erklärbare ästhetische Gründe.

<sup>17</sup>Zu den Ausnahmen in von Atkinson an anderer Stelle inadäquat behandelten Texten wird ausführlich in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos* eingegangen, 2007.

wird, also eine Art Syntax musikalischer Form aufgestellt wird; ein Ereignis der Reflexion von Musik, die in der Antike nie erreicht worden ist (und auch nicht erreicht werden „wollte“, wie man aus der unter dem Namen von Plutarch überlieferten Schrift erfährt — auch darüber hat Verf. geschrieben):

Die Theorie hat ein Modell aufgestellt, das Musik als autonome Form im Sinne der Gestalt und der Relation von Gestalten auf verschiedenen hierarchischen Ebenen versteht — Guido formuliert dieses Konzept einer autonomen musikalischen Syntax, deren Sinn Form und Formrelation ist, bekanntlich in so klassischer und vollendeter Weise, daß bis ins 18. Jh. kein dieses Konzept weiterführendes, geschweige denn verbesserndes Modell in der Theorie der Musik aufgestellt wurde. Wenn auch das nicht zur Kenntnis genommen wird, und dafür unreflektierte Inhaltsangabe als neue Forschung vorgestellt wird, ist dies nur als Rückschritt, ja als Verdunkelung der Erkenntnis anzusehen. Es ist auch nicht ganz klar ist, warum Atkinson nochmals die nun ausreichend bekannten Tatsachen wie den Unterschied zwischen dem *Dasia*-System und dem dann, natürlich, durchgesetzten antiken Tonsystem (diatonisch), die Aussagen zu den erlaubten chromatischen „Fehlern“ etc. ausbreitet, ohne daß hier irgendeine Neuerkenntnis zu erkennen ist: *The hand of Boethius is very much in evidence here, but also that of Donatus and other grammarians, as we see in the following sentence (“Particulae sunt sua cantionis cola vel commata, quae suis finibus cantum distingunt”, etc.). The parallels between music and grammar, presented already in the first sentence of the treatise and present symbolically in the Dasia notation, carry all the way through its discussion of chant. ...*, bemerkt Atkinson, ib., S.128, und belegt damit, daß er weder die betreffende Literatur, in der z. B. die Herkunft des Vergleichs gerade nicht aus „der“ Grammatik ausführlich dargestellt worden ist, noch den Text verstanden haben kann: Der mit dem Vergleich gemeinte Einzelton war und ist keine aus „der“ Grammatik ableitbare Größe (das macht Atkinsons Assoziation unbrauchbar), sondern ausschließlich aus der antiken rationalen Theorie der Melik, insofern ist Boethius trivialerweise notwendige Vorgabe — gerade der Ton-Buchstabenvergleich hat mit Grammatik nur insofern zu tun, als es um den Elementcharakter auch des Buchstaben geht; Nichts davon weiß Atkinson, keine notwendige und hinreichende Voraussetzung zur Interpretation solcher Texte! In völliger Verkennung des Gemeinten und seiner Stellung im Vorgang der Rationalisierung der Musik sieht er in der Weiterführung von Adrasts Vergleich (den er nicht kennt und nicht verstanden hat), dem vorher nicht gegebenen Verstehen von Einzeltönen als „atomaren“ Phänomenen, als Elementen, *στοιχεῖα* der Melik nur oberflächlich eine sonst nicht zu spezifizierende Analogie zu *grammarians*; eine erstaunliche Oberflächlichkeit:

Hierzu gibt es Literatur, die klar darauf hinweist, daß so über das Konzept der *Musica Enchiriadis* nicht mehr gesprochen werden kann: Wo findet sich ausgerechnet in der *Musica Enchiriadis* konkret — inhaltlich natürlich — *the hand of Boethius*, ist deshalb zu fragen, weil erst die *Scolica Enchiriadis* eine wirkliche Rezeption des Inhalts der Schrift von Boethius geben bzw. lehren will. Die *Musica Enchiriadis* dagegen ist wesensmäßig als durchgehend Aristoxenisch in der Auffassung des Materials der Melik anzusehen — proportionale Berechnungen spielen eine Rolle nur bei Definitionen, wenn

gegenüber früherer, vorrationaler Unkenntnis Klarheit über Begriffe geschaffen werden sollte, vgl. o. Anm. 320 auf Seite 721! Natürlich mußte gewußt werden, was denn eine Quint, eine Quart, ein skalischer Einzelton ist, das konnte man ausschließlich durch Anwendung der Angaben von Boethius lernen — genau dieser wesentliche Punkt scheint Atkinson völlig verborgen zu sein, mit den entsprechenden Folgen für seine Fehldeutung bzw. oberflächliches Schreiben: Die *Musica Enchiriadis* versteht sich hier wie Hucbalds Text auch als Vorbereitung: Der *musicus* muß jetzt die Intervalle etc. selbst beherrschen, das heißt singen bzw. sich vorstellen können; hier liegt das wesentlich Neue der mittelalterlichen Neukonzeption der antiken Musiktheorie! Und die Kategorie des Einzeltons, damit die des Intervalls und schließlich der Skala verstehen zu können, reicht weder irgendeine *plain chant theory*, die es als solche nicht gegeben hat und auch nicht geben konnte, eben weil die Rationalität fehlt, noch eine Orientierung an der Grammatik: Es ist schon ungeheuerlich, wenn Atkinson Derartiges daherschreibt, obwohl hierzu, auch noch unter dem kaum insignifikanten Titel *Musik und Grammatik* ausführlich und zudem noch rationale Literatur vorliegt; derartiges Negligieren vorliegender Ergebnisse wäre nur dann zu entschuldigen, wenn eine adäquate Deutung der herangezogenen Textstellen vorläge, so liegt eine völlig vage Fehldeutung der so bedeutsamen Stelle als eine, von Atkinson nie konkretisierte Anbindung an die Grammatik vor: Atkinson geht in gleicher Art vor wie die oben angesprochene, Anm. 320 auf Seite 722, eben rein parataktische Zusammenstellung völlig disparater Dinge, nur weil sie in verschiedenen Disziplinen oder Bereichen einer Disziplin mit dem gleichen Wort bezeichnet werden (auch Atkinson wird es nicht gelingen, einem Theoretiker nach der erfolgten Rationalisierung eine Verwechslung von *tonus* als Bezeichnung für *Ganztonintervall* und *Tonart* nachzuweisen, die diesen dazu bringen könnte, beide Dinge so einfach nebeneinander zu stellen wie dies in dem Alkuin zugeschriebenen Text der Fall ist — auch hier hätte Atkinson aus der Literatur erfahren können, woher das der Ausdruck *glutino adhaerere* denn stammt — derartiges Nichtwissen, wie es Atkinson verbreitet, ist nicht mehr tragbar).

Daß die *Musica Enchiriadis* in der von Atkinson ib. zitierten und bezogenen Stelle eine völlige Umdeutung der Begriffe *diastema* und *systema* vollzieht<sup>18</sup>, indem sie, was

<sup>18</sup>Man beachte den Zusatz zu Aurelians Schrift: *Ant. O sapientia quamquam a nonnullis hoc et his similia ob celsiorem vocis diastemam de primo reciprocetur tono, Item, Ant. Iste et pie vivamus. ...* Der „Haupttext“ schreibt: *... quamquam a palatinis ob excelsiorem vocis modulationem de primo imponatur tono. ...*, ed. Gushee, S. 92, 12 Klar ist, daß die Melodie wegen „zu“ hoch reichendem Ambitus nicht in den zweiten, plagalen ersten, Ton paßt (vgl. o. Anm. 326 auf Seite 738). Aurelian drückt dies in seiner üblichen Weise aus, daß die *modulatio vocis excelsior* ist; im zweiten, überarbeiteten (?) Text erscheinen die *palatini* nicht mehr, wie auch in der Literatur bemerkt, ein Hinweis, daß der Autor diese nicht mehr kannte, oder daß sie nicht mehr als wichtig erschienen sind. Die besonders hohe Lage aber wird jetzt durch *celsior vocis diastema* aufgerufen: Vielleicht ein Hinweis darauf, daß sich hier die „Methode“ der Abschnittsintervalle irgendwie andeutet; *diastema* ist aus der Terminologie der antiken Theorie übernommen, was genau das Bezeichnete dieses Terminus ist, weiß der Autor nicht, er weiß aber, daß es irgendetwas

man aufgrund vorliegender Literatur nicht mehr ebenso einfach übersehen kann, wie die Kontextrelation zu Adrasts Vergleich, beide weder im Sinne von Martianus, noch von Boethius, zu Ambitusmaßen von konkreten melischen Abschnitten bestimmt — was, anders als das Modell selbst, von späterer Theorie terminologisch nicht übernommen wurde —, sollte verdeutlichen, daß hier kein primitiv formales Parallelisieren zu Donat möglich ist: Wo sollte der bemerkt haben (ed. Schmid, S. 22, 21): *Particule sunt sua cantionis cola vel commata, quae suis finibus cantum distingunt?* Wo schreibt Donat oder ein anderer Grammatiker (ed. Schmid, S. 22, 24: *At ipsa commata per arsin et thesin fiunt, i. e. levationem et positionem. Sed alias simplici arsi et thesi vox in commate semel erigitur ac deponitur, alias sepius. ...?* So oberflächlich, formal kann man nicht mehr solche Parallelen aufstellen, das bedeutet Unkenntnis des Forschungsstands und des eigentlichen Sachverhalts, und der ist in der Musikgeschichte revolutionär:

Es geht jetzt um eine bewußt autonome, mit Hilfe einer autonom musikalischen Definition grammatisch syntaktischer Größen formulierte Formenlehre verlaufender Musik bzw. einer zum verlaufenden Absingen gedachten musikalischen syntaktisch gegliederten musikalischen Gestalt. Musik ist ein syntaktisch gegliederter Ablauf, der autonom dem der Sprache gegenübergestellt werden kann, wie dies zuerst das letzte Kapitel der *Musica Enchiriadis* formuliert. Hier liegt übrigens der wesentliche Unterschied der Theoriebildung von Hucbald und der *Musica Enchiriadis*: Nur diese kennt das Konzept der musikalischen Abschnitte, nur die *Musica Enchiriadis* formuliert die musikalische Syntax „aus“ dem Adrastschen Vergleich. Darum geht es; so primitivisieren kann man Sachverhalte nach der vorliegenden Literatur nun wirklich nicht mehr<sup>19</sup>. Solche auf nur formalistischer Ebene angedeutete Vergleiche entsprechend nicht mehr dem Stand der Forschung und der Komplexität der Sachverhalte, sie verdunkeln die Erkenntnismöglichkeit: Einmal ist

---

mit Ambitus zu tun hat — messen kann er ihn offensichtlich noch nicht; er denkt vorrational, auf gleicher Ebene wie Aurelian. Der Ambitus der Melodie ist in AR wie in Greg *C - h*, bzw. *A - b*, also ein bemerkenswerter Unterschied.

<sup>19</sup>Man darf von Atkinson auch erfahren, daß Hucbald die *Musica Enchiriadis* gekannt habe — woher er dieses Wissen hat, ist unerfindlich, weil Atkinson nicht einmal die Identität bestimmter Textpassagen in beiden Schriften kennt; man kann z. B. unter dem Terminus *coadunatio* suchen. Auf die Herkunft der Bezeichnung *coadunatio* geht Verf. näher in einem noch zu veröffentlichenden Beitrag ein; hingewiesen sei nur, daß es nicht nur in der *Musica Enchiriadis*, sondern auch bei Hucbald begegnet — solche Probleme wären zu untersuchen, will man die Relation von Hucbald zum Autor der *Musica Enchiriadis* bestimmen. Das wird in der Literatur auch ausreichend behandelt und hinsichtlich seiner musikhistorischen Bedeutung gewichtet.

Auch auf die absonderliche Parallelisierung von späten byzantinischen Ausführungen über die Tonarten in Bezug auf etwas wie eine skalische Leiter, natürlich ohne den entsprechenden rationalen Bezug, und der Struktur des *Dasia*-Systems geht Verf. in dem seit 2007 im Internet verfügbaren Beitrag *Die degeneres Introitus Reginos*, auf S. 338 ff., ausführlich genug ein, um eine reine Wiederholung der angesprochenen, von Atkinson bereits als Aufsatz veröffentlichten Fehldeutung eigentlich auszuschließen, ib., S. 115 f.

der Ton-Buchstaben-Vergleich nicht grammatischer Herkunft, hat nichts mit Donat oder Atkinsons Mißverstehen zu tun, zum anderen ist die Umdeutung von *diastema et systema* durch die *Musica Enchiriadis* eine absolut eigene Leistung.

Weiterhin ist die Nutzung des Vergleichs von musikalischen Verlaufsabschnitten bzw. Gestalteinheiten mit grammatisch syntaktischen Einheiten kein Ausdruck irgendeiner Bindung der Musiktheorie an Donat, vermischbar auch noch mit der Herkunft der Neumen, sondern Ausdruck des Willens zur Formulierung einer autonomen musikalischen Syntax, die von Form und Formteilen und deren Relation bestimmt ist — nicht zufällig spezifiziert Guido diesen Vergleich dann auf den Vergleich mit der Poetik, wozu Verf. auch einiges geschrieben hat. Voraussetzung dafür war u. a. das Verstehen des Einzeltons als Element der Melik und seiner intervallischen Ordnung — aber eben nicht im formalistischen Sinne von Adrast<sup>20</sup>!

Die Papadike als Ausdruck der musikalischen Reflexionshöhe und Reflexionspotenz der mittelbyzantinischen (liturgischen) Musik kann vom Bezeichneten ihrer Neumen her nicht den Einzelton formulieren, intuitiv ausführen können die Sänger ihn natürlich. Zwischen intuitiver geistiger Gestaltrepräsentation und rationalem Bewußtsein muß man seit Aurelian und erst recht seit Guido unterscheiden, wenn man musikwissenschaftlich ernst genommen werden will<sup>21</sup>; die Begegnung mit dem Westen — und das einfache Übersehen

<sup>20</sup>Das Intervall kann als Abstandsklasse kann nicht einfach mit der Silbe verglichen werden, wie dies Adrast tut, wohl aber kann die Silbe mit kleinsten musikalischen „Tonhäufungen“ verglichen werden, die eine kleinste musikalische Formeinheit, gelegentlich auch konstituiert durch einen einzigen Ton, ausmachen. Das ist der Unterschied zum Vergleich von Adrast! ausreichend in der Literatur erörtert.

<sup>21</sup>**Was war der Rationalisierungsvorgang des Materials der Melik?** Wenn Atkinson gemerkt hat, daß Hucbald das antike Tonsystem mit dem Choral zusammengebracht habe, ib., S. 159, macht er deutlich, daß er die Bedeutung des notwendig vorgängigen Begreifens der Kategorie des rational definierten Einzeltons wie auch des Intervalls für die westliche Musikkultur und damit den Inhalt von Verf. *Musik und Grammatik* nicht verstanden haben kann. Wie hübsch das doch klingt: *With these two gestures, Hucbald forges a link between the “instrumental” Greek theory of Boethius and the “vocal” theory of plain chant and its notation found in the Musica Enchiriadis*, ib., S. 160 — auch hier ist so gut wie alles falsch, was angesichts der Oberflächlichkeit der Formulierung erstaunen darf: Daß die *Musica Enchiriadis* keine “vocal” theory of plain chant sein kann, hätte auch nur ein oberflächlicher Blick in das zitierte Buch des Verf. nahelegen können — wozu zitiert Atkinson, wenn er sich nicht die geringste Mühe macht, den Inhalt zu verstehen: Natürlich ist auch die Theorie der *Musica Enchiriadis* von der antiken *musica instrumentalis* abhängig, Atkinson scheint bis heute, erstaunlicherweise, in der Ignoranz darüber zu verharren, daß es eine theory of plain chant nicht gegeben hat, nicht geben konnte, daß erst das Verstehen der rationalen Grundlagen, der Elemente der Melik zu einer Theorie führen konnte. Unverständlich ist es auch, wenn Atkinson die abstrakte Notation der *Musica Enchiriadis* als *vocal notation of plain chant* bewertet und nicht sehen kann, welcher geistiger Anstrengungen es bedurft hat, bis der rationale Einzeltonbegriff überhaupt verstanden worden ist, daß also die Auf-

stellung eines derart abstrakten Systems von skalisch einzeln bezeichneten Einzeltönen nur durch die Rezeption und Verstehen der antiken musiktheoretischen Vorgabe geleistet werden konnte (... *in medietullo tenoris* ..., ed. Gushee, S. 144, 3 wäre als eine, auch vorrational verständliche erste Annäherung an einen relativen Tonlagenbegriff anzusehen; ... *vox non gravis* ..., ib., S. 146, 9 wäre hier auch noch zu nennen) — nur weil für Atkinson dank der Arbeit der lateinischen Theoretiker bis Guido die Skala, der Einzelton und das Intervall so selbstverständlich geworden ist, kann man nicht einfach diese Arbeit als Erkenntnisrevolution ignorieren ... denn darüber gibt es Literatur, ausführliche auch noch.

Atkinsons Vorstellung von dem *Dasia*-System als einer *notation of vocal theory of plain chant* stellt damit einen unerträglichen Anachronismus dar: Er hat nicht verstanden, daß der Ton-Buchstaben-Vergleich ein atomares Modell von Musik, nicht von Grammatik darstellt und, wie nun wirklich oft genug belegt, nicht auf grammatische Traditionen zurückgeht, sondern auf antike atomistische Modelle und das Aristotelische Modell vom kleinsten, alle anderen messenden Element (was zum Problem führt, ob man den Ton oder ein kleinstes Interall als Erstes ansetzen soll; man nehme die Belege *de diesi* in der Ausgabe von C. v. Jan zur Kenntnis: Der Einzelton mißt nicht alle anderen als kleinstes Element!).

Zu beachten ist deshalb, daß auch die *Musica Enchiriadis* an signifikanter Stelle „das“ Instrument einführt, woher hätte ihr Autor eigentlich wissen können, was ein skalischer Einzelton ist, woher hätte er auf die Idee gelangen können, den Einzelton als Elementum, als *στοιχείον* wie Buchstaben zu verstehen, und dazu eine, zudem noch genuin von antiken Notationsprinzipien wie Umlegen und Auf-den-Kopf-Stellen der Zeichen bestimmte Notation zu erfinden, ohne direkte Anleihe an der antiken Musiktheorie (vielleicht ist doch das Zeichen für den Ton über dem Halbton, der Schrägstrich, „Alypischer“ Herkunft?).

Atkinsons offenbar totale Ignoranz der Voraussetzungen und Umstände der, nur im Westen erfolgten Rationalisierung der Musik verrät nicht nur unbegreifliche Unkenntnis der vorliegenden spezifischen Literatur, sondern auch die Unfähigkeit, aus anachronistischer Absolutsetzung des geläufigen Denkens herauszukommen: Daß die Rationalisierung ausschließlich durch Übernahme antiker Kategorien erfolgt ist, scheint Atkinson in seiner absurden Gegenüberstellung von Hucbalds Werk und der *Musica Enchiriadis* in dieser Hinsicht noch ausdrücklich unter Beweis stellen zu müssen.

Daß die Rationalisierung der acht/vier Tonarten durch *finales* die Rationalisierung, d. h. das rationale Wissen um den Unterschied von Halb- und Ganzton, das Wissen um Tetrachorde als kleinste *συστήματα* im Sinne von Aristoxenus — nein, natürlich nicht durch direkte Übernahme! — voraussetzt und eine zusätzliche, bisher und wahrscheinlich auch grundsätzlich unergründliche Rationalisierungsleistung darstellt, scheint Atkinson trotz ausführlicher Erörterung dieser Frage nicht bekannt geworden zu sein. Auch deshalb erscheint seine Nacherzählung von Hucbalds Schrift denn auch als eine Art Verfälschung des bisher bekannten Vorgangs eben der Rationalisierung: Die *Musica Enchiriadis* muß nicht vor Hucbalds Werk entstanden sein, sie ist keineswegs notwendig älter, sie stellt den Versuch einer, übrigens ausdrücklich auf die antike Notation bezugnehmenden radikalen Vereinfachung des antiken *σύστημα τέλειον* dar. Sie ist eine Art Patentlösung, die, angesichts der noch nicht restlos durchgeführten Rationalisierung noch

---

nicht vollendet sein mußte (Hucbald beginnt, durchaus beachtenswert, seine Darstellung mit den Intervallen, nicht mit dem Einzelton wie die *Musica Enchiriadis*!).

Es wäre völlig absurd, diesen Theorieansatz, der essentiell auf dem Verstehen antiker Theorie der Melik bzw. des Materials der Melik beruht, irgendwie als genuin *“vocal” theory of plain chant* anzusehen, ganz abgesehen davon, daß für die *Musica Enchiriadis* das aus der choralen Gesangspraxis nie ableitbare rational durch Einzeltöne wie Intervalle bestimmte Tonsystem eine geradezu metaphysische Bedeutung hat. Auf alle diese Probleme wurde bereits in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, z. B. S. 92 ff., aber auch schon in früheren Beiträgen, die Atkinson sogar bibliographiert, näher eingegangen — offenbar ist Atkinson aber weder zu einer Diskussion bereit, noch zur Beachtung des Inhalts der von ihm „dargestellten“ Schriften: Eine Parallelisierung gar der *Musica Enchiriadis* mit der *παπαδίκη* ist deshalb aberwitzig, weil die *Musica Enchiriadis* den rationalen Begriff des Tetrachords kennt, die Papadike jedoch nicht (wie zu erwarten, ist Atkinson nicht einmal die Überschrift des betreffenden Abschnitts in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 407 ff., bekannt geworden: *Zur Rationalität — oder Irrationalität — der Darstellung der Tonarten in byzantinischen theoretischen Texten*; auch hier muß man die Frage stellen, warum Atkinson eigentlich diesen Beitrag des Verf. bibliographiert, wenn er inhaltlich überhaupt nichts davon zur Kenntnis genommen hat — daß die Überschrift zu schwierig zu verstehen gewesen sei, wird man auch englischsprachig nicht als Begründung solchen dezidierten Nichtwissens akzeptieren können).

Das einfache automatische Substituieren eigener Denkmöglichkeiten, wie des rational definierten Tonsystems, auf eine Zeit, in der diese Denkmöglichkeiten nicht gegeben waren, stiftet methodischen Unfug: Wenn bei Aurelian wie in der Papadike jeder Verweis auch nur auf den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton fehlt, kann man dieses Fehlen nicht einfach für irrelevant erklären und das rationale Wissen einfach voraussetzen — natürlich, auch die *Musica Enchiriadis* kennt die Bedeutung der Vierzahl, sie kennt aber auch das kleinste System eben des Tetrachords, definiert durch die Lage der Halbtöne.

Daraus und nur daraus erklärt sich auch, wie Verf. zu zeigen versucht hat, die Systematik des Tonsystems und seiner Notation. Aus der Bedeutung der Vier-/Achtzahl auch „in“ Byzanz zu schließen, daß hier alles gleich sein müsse, übersieht, wie Gombosi gezeigt hat, daß der Vierzahl schon lange davor eine gewisse Bedeutung oder Symbolik zukam, z. B. auch durch die Bedeutung des Tetrachords für das antike Tonsystem „begründet“ — man sollte sich nicht auf das mittelalterliche Niveau begeben, daß die Achtzahl der Tugenden als „ausreichend“ versteht, die Achtzahl der Tonarten zu begründen.

Diese formalistische Assoziation sollte man unterscheiden von rationalen Grundlagen, die sind für die *Musica Enchiriadis* eben die Strukturen des symmetrischen Tetrachords, das die Papadike nicht kennt und nicht kennen kann, und seiner disjunkten Aneinanderreihung — daß die *Musica Enchiriadis* „das“ Instrument explizit erwähnt, scheint Atkinson auch nicht bekannt zu sein, was bedauerlich ist.

Noch bedauerlicher aber ist Atkinsons völliges Verkennen des musikhistorischen Vorgangs der Rationalisierung, deren eigentlichen Wert er nicht erkennen kann, aber damit auch nicht zu erkennen gibt: Die *fnalis*-Lehre ist ein Produkt der Rationalisierung, es war keineswegs trivial,

potentieller Wirkungen des lateinischen Kaiserreichs und der Herzogtümer in Griechenland sollte auch kein methodisch sinnvoller Ansatz sein: Die (ansatzweise, vorrationale!) Formulierung eines Tonsystems in „Byzanz“ ist daher nur mit Hilfe einer Aufzählung von jeweils erreichten Stufen möglich. Das wird in den späteren Versionen der Papadike durch die, mit einiger Wahrscheinlichkeit, weil vorher fehlend, aus dem Westen übernommene Identifikation von  $\sigma$ , durch elementare  $\varphi\omega\nu\alpha\acute{\iota}$ , also Schritte,  $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\alpha$ , jeweils sukzessive in

---

so einfach mal die Choralmelodik durch die „Brille“ des antiken Systems zu sehen, dazu mußte erst die von Aurelian ausreichend ausdrücklich formulierte Unterscheidung zwischen *musicus* und *cantor* erreicht sein, d. h. das intuitive Singen vom rationalen Singen abgelöst werden, z. B. dadurch, daß man die Intervallkategorie rational versteht und nicht nur singen kann. Warum bibliographiert Atkinson Bücher, deren Inhalt er dann so dezidiert unbeachtet läßt?

Einfach zu übersehen, daß die *Musica Enchiriadis* auf das antike Systems direkt und konkret Bezug nimmt, dürfte kaum ein sinnvoller methodischer Ansatz zur Bewertung der Rolle dieser Schrift in Zusammenhang mit der von Aurelian und Hucbald darstellen, zumal auch, ebenfalls in der Literatur diskutiert, die *Musica Enchiriadis* die antiken „Tonart“-namen explizit anführt. Es ist tatsächlich unbegreiflich, daß im Jahre 2009 die Rationalität der *Musica Enchiriadis* als eine *theory of plain chant* mißverstanden werden kann, wo es der *Musica Enchiriadis* um ganz andere, viel höhere Dinge geht, die Relation nämlich von *superficies* mit *speculatio* am konkret klingenden Objekt, dem *organum*, als Folge der Gott-gegebenen Natur des Tonsystems zu erklären; nichts davon findet sich in Atkinsons neuestem Beitrag, den als *starting point for future research in the field* zu bewerten, Rückseite des Schutzumschlags, nur erstaunliches Zeichen einer Unkenntnis der Quellen und der Literatur sein kann.

Atkinsons Erkenntnisse über das, was traditionell als *affinalitas* o. ä. in der mittelalterlichen Theorie geläufig ist ib., S. 166 f., zusammen mit den wirklich erhebenden Aussagen über das Meßtonar von Montpellier — Gmelchs Arbeit ist offenbar inhaltlich unbekannt geblieben — läßt auch nicht erkennen, daß der Autor wirkliches Wissen um die Sachverhalte anstrebt (natürlich sind *affinales* nur formulierbar in rationalem Denken, auch dazu muß rational die Skala bewußt sein).

Auch Atkinsons Bemerkungen über Regino erweisen sich als derart von Unkenntnis geprägt, ib., S. 168 ff., daß auch hier wenigstens ein Verweis auf die Diskussion der Frage gegeben werden muß, ob und wie weit Regino überhaupt das Material der Melik rational denken konnte; Atkinsons Oberflächlichkeit auch in dieser Frage, die Voraussetzung, daß Regino natürlich das rationale Wissen von Guido besitzen „muß“, ist deshalb schwer verständlich, weil Verf. mehrfach auf dieses Problem eingegangen ist, z. B. in *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 380 ff., als eigener Abschnitt unter dem Titel *Zur Rationalität der Musiktheorie von Regino*; man fragt sich schon, was man eigentlich noch an Überschriften formulieren soll, um von Atkinson wahrgenommen werden zu können. Wenn Atkinson die da geäußerten Folgerungen nicht glauben kann, sollte er, wissenschaftliche Redlichkeit vorausgesetzt, doch wenigstens darauf antworten.

Weitere Ausführungen zu Reginos „Vorrationalität“ findet man in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, z. B. S. 83, Anm. 51, unter der im Inhaltsverzeichnis verzeichneten Überschrift: *Hat Regino das Monochord verstanden?*

elementaren Schritten (natürlich immer modulo des Unterschieds von Ganz- und Halbton) erreichten „Stufen“ mit den Namen der Echoi geschafft.

Eine Bezeichnung für diese *Stufen*, die einzelnen Tonhöhen der Melik, haben auch diese späten byzantinischen Texte nicht zu formulieren verstanden. Dehsalb erscheinen ihre *Bäume*, *Räder* etc. als Darstellung sich immer wiederholender Tetrachorde auch von der *Musica Enchiriadis* her gesehen so absonderlich leer und formalistisch; Sie sind stets ohne Bezug auf Halb- oder Ganzton oder auch „nur“ Tonstufe, wie etwa in der *Musica Enchiriadis* zu finden. Ein Begriff für ein Tonsystem fehlt ebenfalls vollständig, „Byzanz“ kann so etwas nicht formulieren:

Hinter dem von der *Musica Enchiriadis* so rational definierten Tonsystem steht dagegen klar das weder im Osten, noch Aurelian bekannte, in seiner musikhistorischen Dimension und seiner, nicht einfach anachronistisch auf Byzanz (oder auch schon Aurelian!) übertragbaren Rationalität auch Atkinson hinsichtlich der vorausgesetzten Rationalität offenbar nicht bewußte System der *finales*: Zu einer derartigen Begriffsbildung war Byzanz erst fähig unter dem Einfluß von Zarlino!

Vielleicht sollte man auch das beachten, zumal wenn die Literatur darauf ausführlich eingegangen ist — immerhin ist Atkinson zuzubilligen, daß er aus der Literatur auch Richtiges übernommen hat, ohne es allerdings folgerichtig anwenden zu können, ib., S. 117, denn selbst da passieren ihm Fehler: Wenn er bemerkt, daß *most (sic!) of the papadikai do not specify the intervallic content of this tetrachord*, fragt man sich natürlich einmal, wieviele Papadiken(fassungen) Atkinson einigermaßen inhaltlich zur Kenntnis genommen haben könnte, vor allem aber, welche Papadike den Unterschied zwischen Halb- und Ganztonintervall eigentlich angibt, Atkinson jedenfalls legt keinen Beleg dafür vor. Er beweist damit nur, daß er die Bedeutung des von ihm aus der älteren Literatur übernommenen Sachverhalts nicht verstanden haben kann: Die heutige Trivialität des „Habens“ eines rationalen Tonsystems läßt ihn die eigenen Selbstverständlichkeiten anachronistisch einfach auch für „Byzanz“ bzw. konkret die Papadike voraussetzen.

Dem ist aber gerade nicht so, denn hier liegt eine Unfähigkeit zur Formulierung und zum Denken eines rationalen Tonsystems: Der Unterschied zwischen Halb- und Ganzton wird von der elementaren *φωνή* sozusagen überdeckt, das vorauszusetzende, selbstverständliche Wissen um die diatonisch (oder chromatisch!) richtige Gestalt einer Melodie läßt nur den Unterschied zwischen elementarem Schritt, ob Halb- oder Ganzton, und eben entsprechend durch die Anzahl von durchmessenen elementaren Schritten bestimmten Sprüngen abstrahieren. Ist das eine zu komplex, zu verschieden von heutiger Selbstverständlichkeit erscheinenden Wirklichkeit musikalischer liturgischer Praxis? Immerhin könnte man auch die Verweise in der Literatur auf den Unterschied zwischen *σώματα τε και πνεύματα* beachten, z. B. um die Sachverhalte verstehen zu lernen, das Bezeichnete einer *φωνή*.

Die Behauptung, daß, wer auch immer *gezeigt habe*, daß das dem, intuitiv, durch die Gestalt der Melodien, nicht durch Rationalität repräsentierte Tonsystem der byzantinischen Musik wahrscheinlich zugrundeliegende Tetrachord „symmetrisch“, also *TST*

gelaute hätte, ist daher unzutreffend: Es handelt sich um eine rein hypothetische Übertragung westlicher rationaler Theorievorgaben auf eine von dieser Rationalität noch bis zur Zeit von Zarlino grundsätzlich geschiedene Musik und Musikreflexion! Das sollte man immer beachten, auch wenn man mittelbyzantinische Notation überträgt, zumal wenn man dann fatale Fehldeutungen vermeiden kann.

Auch sonst sind die Lapsus, die Atkinson durch seine anachronistische und oberflächlich formalistisch parallelisierende Schreibweise schafft, selbst dann bemerkenswert, wenn er partiell Richtiges übernimmt: *I have chosen to translate φωνή ... quite literally here as "sound" although "step" might be closer to the intended meaning ...* (selbst wenn eine Übernahme vorliegen sollte, ist die Interpretation immer noch falsch: *literally* ist φωνή zwingend mit *Schritt* zu übersetzen, auf keinen Fall mit *Ton/sound/pitch/sonus*), es folgt ein Verweis auf Strunk, der mit der Sache nichts zu tun hat: Daß die „Übersetzung“ *sing one sound above* falsch ist (wenn sie das von „Byzanz“ musikalisch Denkbare wiedergeben wollte, und darauf kommt es hier an), daß Atkinson seine Bemerkung nur hätte folgerichtig beibehalten müssen, um zum Verstehen der genuinen Vorrationalität der Denkmöglichkeit melischen Materials (und dem Bezeichneten byzantinischer Neumen) in der Papadike hätte gelangen können, ist ihm verborgen geblieben.

Daß aber in der Literatur der grundsätzliche Unterschied des Bezeichneten der byzantinischen und der westlichen, lateinischen Neumenschrift, erst recht der Rationalität der westlichen Theorie spätestens seit der *Musica Enchiridis* ausführlich dargelegt worden ist, daß also das Bezeichnete byzantinischer Neumen der Schritt ist, der St. Gallischen, Metzger etc. Neumen aber der Tonpunkt, weiß Atkinson nicht, weshalb er dann dezidiert falsch übersetzen muß. Damit verfälscht er die byzantinischen Denkmöglichkeiten und kann sich schließlich nicht über die dafür typische Vorrationalität des Denkens melischer Struktur bewußt werden. Das sind zu schwere Lapsus, die zu falschen Folgerungen, Anachronismen und Verdunkelung der Sachverhalte führen — alles nicht so wichtig? doch, es geht um das Verstehen der Rationalisierungsleistung im Rahmen der lateinischen Welt des Mittelalters.

Bei der Bewertung der *Alia Musica* in ihren jeweiligen Schichten völlig zu übersehen, daß die erste Schicht, der erste *Quidam*, auf keinen Fall ein Wissen von der rationalen Skala gehabt haben kann, ja es fraglich ist — auch das wurde in der Literatur zur Diskussion gestellt, wenn man die klaren Ergebnisse nicht „haben“ will —, ob dieser *Quidam* bereits das rationale Wissen, das rationale Bewußtsein von dem Unterschied zwischen Ganz- und Halbton und der Beziehung dieses Unterschieds zur Definition der rational bestimmten Skala hatte, ist keinesfalls erkenntnisfördernd, aber charakteristisch für die Vermeidung der Kenntnisnahme relevanter Literatur durch Atkinson:

Hinzu kommt, daß die Zuordnung von Oktavgattungen zu Tonarten — einschließlich des „Fehlers“ von Boethius, geradezu trivial begründbar eben durch diesen Fehler — nicht vor die Aufstellung der *finalis*-Lehre gesetzt werden kann, also nicht vor die *Musica Enchiridis* und die Schrift von Hucbald, womit der 2. *Quidam* mit dieser Zu-

ordnung<sup>22</sup> vielleicht erstmalig diese Parallelisierung geleistet haben könnte, aber klar auf dem vorgängigen Rationalisierungsvorgang beruhen muß, nämlich darauf, daß die *finales* in der Theorie ausschließlich in Bezug auf die Skala auftreten können, also auf eine rational definierte Anordnung des als solchen verstandenen Materials der Melik!

Für die Bewertung und Erkenntnis des Vorgangs der Rationalisierung ist dieser zweite *Quidam* daher von erheblich geringerem Interesse.

Angesichts der, in dieser Hinsicht notwendig zu beachtenden, zunächst rein formalen Gleichheit der Anzahl von Oktavgattungen und dem Oktoechos bleibt dennoch wichtig, daß die „Anbindung“ von Oktavgattungen an die Kirchentonarten nur mit Hilfe der *finales* wenigstens als Grundvorstellung einer Repräsentation von Tonarten durch Strukturen der oder auf der Skala möglich war, deren Theorie aber ist vorgängig, wie Hucbald und die *Musica Enchiriadis* zeigen! So nahe also die betreffende Parallelisierung gelegen hat — bei der Liebe „des“ Mittelalters für Zahlenassoziationen —, die *finalis*-Lehre muß vorgängig sein; vor allem aber ist eindeutig, daß der Autor der zweiten Schicht der *Alia Musica* die Projektion von Melodien auf die rationale Skala des *σύστημα τέλειον* kennt, die Rationalisierung, die Hucbald und die *Musica Enchiriadis* geleistet haben, also vorausgesetzt werden darf<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup>Daß Atkinson die Ausführungen dazu in der Literatur beachtet hätte, darf natürlich nicht erwartet werden (das gilt nicht nur für Verf., sondern auch für U. Pizzani, den zu übersehen, schon eine wissenschaftliche Leistung ersten Ranges darstellt; vielleicht ist die italienische Sprache zu ein Hinderungsgrund?). Atkinson hätte dazu Hinweise in der übrigens in allgemeinen Bibliographien zugänglichen Schrift von Verf. *Musik als Unterhaltung*, Kap. IV, Anmerkungsbd., S. 236 ff., finden können.

Offenbar hat der Titel dieses Beitrags Schwierigkeiten gemacht: Er ist nicht etwa „bemüht geistreich“, wie F. Reckow doch tatsächlich den Verweis von Verf. auf das konkrete Weiterleben Augustinischer Wertungskriterien von Musik bei K. May zu qualifizieren sich genötigt sah, sondern ergibt sich trivialerweise daraus, daß Augustin jede Art von musikalischer Unterhaltung im Sinne der Möglichkeit eines sich an die Schönheit von Musik ganz Verlierens ausdrücklich als Sünde bewertet, Aristoteles, der Musik explizit als für den Menschen notwendige Unterhaltung bewertet, und damit dem Verweltlichungsvorgang der Wertung von Musik seit dem 12. Jh. eine sozusagen antiaugustinische Begründung geben konnte. Und warum kommt Musiktheorie in einem so betitelten Werk vor? weil die Musiktheorie, der Vorgang der Rationalisierung nicht nur eine Art Objektivierung und damit potentielle Aufhebung der liturgischen Bindung von Musik, sondern auch ganz direkt eine Anwendung heidnischer *ars* auf die Musik der Kirche bedeutet, somit also sozusagen die „Verweltlichungspotenz“ der Musiktheorie zu untersuchen ist, wenn man eine umfassende wertungsgeschichtliche Darstellung des Verweltlichungsvorgangs der Musik des westlichen Mittelalters durchführen will; schwer zu verstehen, ja für manche ganz Große gar nicht zu verstehen, vgl. hierzu das Inhaltsverzeichnis des ersten Teils dieses Beitrags.

<sup>23</sup>Es scheint Schwierigkeiten für weniger rationales Denken zu machen, zu verstehen, daß die *Musica Enchiriadis* nur in der Formulierung des Tonsystems, nicht aber der Definition der grundlegenden Kategorien der Ordnung des Materials der Melik einen anderen Weg geht als Hucbald

So formuliert Atkinson, *ib.*, S. 188, Schwierigkeiten mit dem Zusatz des 2. *Quidam*, der nämlich, in Wiederholung der Behauptung von Boethius (ed. Friedlein, S. 348, 1) die Absurdität weitergibt: *octavum modum hypermixolydium Ptolomaeus adjecit, quem secundi ac tertii modi proprietatibus informavit.*, ed. Chailley, S. 107. Dies widerspricht der Rationalität von Ptolemaeus; andererseits hat der Autor aber genau bemerkt, daß es nur sieben Oktavgattungen geben kann, direkt anschließend *Est enim diatessaron 4 chordarum et trium specierum, diapente quoque 5 chordarum et 4 specierum, quapropter et diapason 8 chordarum et 7 specierum* — denn  $3 + 4 = 7$ , das konnte der Anonymus auch ohne Adam Riese berechnen —, so daß irgendeine Erklärung für das Bestehen einer achten unabdingbar ist: Warum der Anonymus dann seine Erklärung wählt, ist sicher nicht zu rekonstruieren: Man könnte daran denken, daß er den zweiten *modus*, *hdefgah* wählt, wenn er etwa *abcdefga* als achten setzt, denn, was zu bemerken ist, er sagt nicht, daß der achte *modus* die Oktavierung des 1. sein müsse, was man vielleicht nicht ganz außer acht lassen sollte; einfach hineininterpretieren funktioniert gerade nicht.

Klar ist, daß der 3. *modus* *cdefgahc* für den Rest, *efga* nur mit einiger, nicht zu begründender Mühe „passen“ würde, man könne das mittlere Tetrachord heranziehen, müßte dann aber fragen, warum nicht gleich der 5. *modus* herangezogen wird, wenn denn Tetrachordstrukturen gemeint sind: Daß man einfach die Oktavierung voraussetzt, ist natürlich naheliegend — schon von späterer Sicht her —, aber eben vom Anonymus nicht ausdrücklich gesagt. Auch mit der Anwendung verschiedener Teilung der Oktav in Quint- und Quartgattungen kommt man ersichtlich nicht weiter, so daß hier ein Irrtum, vielleicht der Überlieferung anzunehmen ist — zu beachten ist jedoch unbedingt, daß der Anonymus versucht, wie viele nach ihm, die achte Gattung irgendwie als von der 1. verschieden zu deuten, was ihm mißlingt.

Von viel größerer Bedeutung ist jedoch, daß im Gegensatz zur Interpretation von Chailley — *ib.*, S. 107, *Nous arrivons au passage essentiel de l'Alia, celui où la première fois paraissent les noms des pseudo-modes grecs appliqués aux modes médiévaux. ...* — und natürlich der von Atkinson entgegen der angegebenen Literatur, Anm. 51 auf Seite 71, und der Quelle selbst gerade hier kein Bezug der Darstellungen zur aktuellen Natur der Kirchentöne zu finden ist, es handelt sich zunächst ausschließlich um eine Darlegung der *συστήματα* an sich, also der Eidē von Oktaven, Quinten und Quarten, die eben an sich, ohne jede konkrete Verbindung mit den Kirchentönen abgehandelt werden; eine solche Verbindung, nicht gerade systematisch dargestellt, folgt dann erst bei der Kommentierung des 1. *Quidam*.

Angeichts der hier einmal nicht ganz unklaren Wiedergabe kompilierten Wissens gibt — die Natur der jeweils vorausgesetzten rationalen Skala ist dabei von geringerem Interesse, wenn man sich der Bedeutung der Rationalisierung überhaupt bewußt ist; dieses Bewußtsein, zugänglich in vorliegender Literatur, zu erwerben, scheint tatsächlich äußerst große Mühe zu machen, vielleicht des Mangels eines Wissens um die Bedeutung eben rationalen Denkens, wie es Augustin exemplarisch fordert, musikspezifisch dann Aurelian als Programm, und endgültig erreicht Guido. Da handelt es sich offenbar um etwas größere Geister als bei ihren Deutern.

übrigens auch Martianus Capella vor, daß es *absoluta et perfecta systemata numero octo* gibt (dann werden aber „nur“ Oktavausschnitte angegeben), also acht Oktavgattungen — daß Martianus Capella davon etwas verstanden haben sollte, ist nicht vorauszusetzen, er gibt aber die Reihenfolge genau so an, wie sie diatonisch sinnvoll im System zu finden wären (wenn Martianus Capella nicht auch wieder Oktavgattungen, das *σύστημα τέλειον* und Transpositionsskalen nicht auseinanderhalten könnte), 954.

Was Martianus Capella zu seiner Anordnung gebracht hat, ist hier nicht relevant, jedenfalls konnte jeder mittelalterliche Autor hieraus eine Darstellung von Oktavgattungen ablesen, die genau der Anordnung entspricht, wie sie der Autor der zweiten Schicht der *Alia Musica* anführt — vor allem ist die Zahl *Acht* explizit genannt<sup>24</sup>. Daß Boethius in seinem Schema dann Transpositionsskalen und nicht Oktavgattungen angibt, macht für einen Leser die Sache auch nicht einfacher, das Schema ed. Friedlein, *pag. 343 addenda* beschreibt Transpositionsskalen. Und weil sich Boethius auch in seiner ausführlichen „verbalen“ Darstellung auf dieses Schema bezieht, nämlich die *paginae* als Zeichen für Halb- und Ganzton, kann man entgegen Atkinsons Schema, *ib.*, S. 190, auch nicht einfach Boethianische Oktavgattungen voraussetzen.

Das alles ist aber weniger von Bedeutung für den Rationalisierungsvorgang und darin die Bestimmung der, sekundären, Erklärung der acht Tonarten durch Oktavgattungen — wie der 1. *Quidam* und Aurelian klar belegen, ist die Rationalität der *inales* nicht einfach absolut, und dann auch noch gar für „Byzanz“ vorauszusetzen, sondern ein nur im Westen durch erheblichen Denkaufwand erreichtes Rationalisierungsmoment: Erstmals, auch das zeigt Aurelian, muß verstanden werden, was eigentlich Intervalle und konstituierende Einzeltöne als durch die Intervalle rational bestimmte skalisch angeordnete Elemente sind. Wer dies für irrelevant halten würde, hat weder die Literatur zur Kenntnis genommen, noch die Quellen verstanden:

Die Rationalisierung verläuft in verschiedenen Schritten, Verstehen der Elemente, der Skala, danach die Formulierung der *finalis*-Lehre, deren Zusammenhang mit den Oktavgattungen jedenfalls nicht so zu sehen ist, daß hier einfach eine Anwendung antik vorgegebener Strukturen, nämlich der *συστήματα*, auf die von vornherein rational bewußten Strukturen der Tonarten vorläge, es handelt sich um eine klar sekundäre Verbindung einer bereits rational bestimmten Kategorie, nämlich der Bestimmung von Melodieklassen, Tonarten, allein durch den Bezug zu skalischen Strukturen der diatonischen Leiter — das kann man nicht voraussetzen, gar noch für „Byzanz“, das mußte erst rationalisiert werden. Daß hier ein Problem vorliegt, kann, natürlich trotz eingehender Hinweise in der Literatur, Atkinson ausweislich seines neuesten Beitrags offenbar nicht sehen<sup>25</sup>. Die neue

<sup>24</sup>Auch für Remy von Auxerre ergibt sich kein Grund für eine ausführlichere Kommentierung, der Sachverhalt ist trivial, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 509, 9.

<sup>25</sup>Die Kenntnis der Kategorie *finalis* wird z. B. erkennbar in der „Erklärung“ einer unverständlichen Stelle des 1. *Quidam*, ed. Chailley, S. 136, § 63: ... *in cuius diapason sum semitonium explicat, quia meses uniuscujusque constitutionis diapason perficit, et ab eadem hypate meson hic vel illic semper incipit melodia quarti tropi.* ...; warum geht der Autor nicht auf die *finalis* ein,

rationale Sichtweise gibt der Autor der zweiten Schicht der *Alia Musica* klar zu erkennen, wenn er geradezu zitatmäßig einer wesentlichen Ausführung der *Musica Enchiriadis* folgt, ed. Chailley, S. 138, § 67: *Quod ait: suum semitonium. Certum est, quod unaquaque species diapason secundo suis semitoniis insignitur; quae si loca mota fuerint, totam qualitatem tropi transmutant, suo loco servata conservant. Ad id quoque multum soni prosunt, quos dicunt protum, deuterum et reliqua.*

Das ist ersichtlich genau das, was die *Musica Enchiriadis* sagt und dazu noch ausführlich mit Beispielen belegt<sup>26</sup> — daß allerdings die damit erkannte Wichtigkeit der Lage von Halbtönen in der diatonischen Leiter als Kennzeichen von Tonarten und damit Oktavgattungen so irgendwie aus der „byzantinischen Theorie“, die man mangels auch nur Ansätzen zu Rationalität in Hinblick auf die *Musica Enchiradis*, ja schon Aurelians gar nicht als solche bezeichnen kann, abgeleitet werden könnten, könnte nur der behaupten, der die Quellen anachronistisch durch eigene Selbstverständlichkeiten „ergänzt“ — kein Beispiel *rationaler Rekonstruktion*, sondern anachronistischer Verfälschung. Klar ist damit, daß dem Autor der zweiten Schicht, des *traité principal* Chailleys, die Stufe der Rationalisierung, die die *Musica Enchiriadis* repräsentiert, geläufig ist, er also später zu setzen ist, hinsichtlich des Grades an Rationalität seiner Denkmöglichkeit des musikalischen Materials.

Die einzige in Hinblick auf den Rationalisierungsvorgang wirklich bedeutsame Stelle<sup>27</sup> der *Alia Musica* begegnet aber in der zitierten Stelle reflektiert: Man findet beim 1. *Quidam* eine einzige Stelle, beim 3. *modus*, in der nicht nur ein Bezug zu *diapason*, sondern auch zu Halbtönen begegnet — nur, wie dieser Bezug inhaltlich herzustellen wäre, wenn man nicht, wie dies Chailley hier tut, einfach modernes, d. h. sozusagen Guidonisches Wissen als allgemein gültig anachronistisch voraussetzt, ist höchst fraglich: Die Stelle, findet sich ed. Chailley, S. 88, § 183 (obwohl Verf. darauf bereits hingewiesen hat, sei, der Ausführungen Atkinsons wegen, die Stelle nochmals erörtert): *Tonus tertius AYNONE, qui graece dicitur autentos deuterus, i. e. auctoritas secunda, qui ideo duo A habet,*

---

muß man fragen.

<sup>26</sup>Auf die Rolle aktueller Beispiele für die Konzeption einer ganz neuen Musiktheorie auf Basis der antiken wird ebenfalls in *Musik und Grammatik* eingegangen.

<sup>27</sup>Die von Atkinson so ausführlich behandelten Ausführungen des 2. Autors der *Alia Musica* dagegen sind als rein theoretische Strukturspiele, ohne konkretisierten Bezug auf modale Wirklichkeit höchstens von sekundärem Interesse, nämlich dafür, daß zur Zeit dieses Anonymus die Strukturen der Gattungen, ob der Tetrachorde, der Pentachorde, die übrigens auf Adrast zurückzugehen scheinen, und der Oktavgattungen verstanden worden sind; Bezüge zur Darstellung von Boethius sind dabei von geringerem Interesse, denn daher übernimmt er nur die „Unsitte“ der heidnischen Tonartnamen — die aber in der *Musica Enchiriadis* explizit vorbereitet sind. Auch von daher erweist sich die Rationalisierungsstufe dieser Schrift als wesentlich bedeutsamer als die der zweiten Schicht der *Alia Musica* — es dürfte nicht unwichtig sein, sozusagen den jeweiligen musikhistorischen Relevanzgrad von gedeuteten oder fehlgedeuteten Textstellen zu beachten, dazu wäre die Beachtung vorliegender Literatur nicht hinderlich.

*primum propter mensuram autentici deuteri, et secundum A propter plagis autentici deuteri, in cujus diapason suum semitonium explicat, et secundi toni, qui ambo sunt semitonia, propter triplam ut dictum est et quadruplam propter quater 6 ad unum 6 de primo. ...* Nur an dieser Stelle kommt der Ausdruck *semitonium* und *diapason* im Text des 1. *Quidam* vor (klar nicht als Abschnittsambitus!), sonst gibt es nicht einen Verweis auf entsprechende Kenntnisse des 1. *Quidam* — kein deutlicher Beweis dafür, daß diese unverständlichen Formulierungen notwendig Bestandteil des ursprünglichen Textes sein müssen — der Text entspricht ohne diesen Einschub identisch den anderen „Darstellungen“ der *toni*! Zu fragen bleibt also, warum dann nicht auch ein Einschub vorliegen könnte oder dürfte.

Es gibt einige Probleme schon formaler Art: Eingeführt wird, wie sonst auch, der *tonus tertius* nebst Echema und griechischer Bezeichnung; dann aber wird er erneut aufgerufen als *autentus deuterus*; eine etwas merkwürdige Wiederholung, denn genau von diesem Ton handelt der Abschnitt; hier wird er nochmals eingeführt zudem noch mit der Logik, daß er selbst wegen seiner selbst das betreffende Merkmal besäße. Merkwürdig ist dann auch die Aufrufung seines *plagalis*, nicht als *suus* o. ä., sondern auch noch als *plagis autentici deuteri*, als ob der Abschnitt nicht von vornherein über den *deuterus authenticus* handle, auch ist die Formulierung *plagis autentici deuteri* nicht alltäglich.

Damit nicht genug, wird noch ein *tonus secundus* eingeführt, der offenbar mit dem *plagalis autentici deuteri* durch *esse semitonia* qualifiziert wird — das ist bei rationalem Verstehen Unsinn, wie auch die Formulierung des *in cujus diapason suum semitonium explicat. ...*, gerade nicht klar macht, was der Autor meinen könnte, denn rationales skalisches Denken einmal vorausgesetzt — dessen Existenz allerdings eben fraglich ist —, müßte man annehmen, daß die Folge *EFGahcde* mit ihrem Halbton — welchem? — in die Oktav *HCDEFGah explicat* — deuten läßt sich natürlich viel, z. B. wie dies Chailley tut, *la si-bémol*<sup>28</sup>. Vor allem stellt sich deshalb die Frage, warum, wenn ja auch alle anderen Tonarten durch Halbtonlagen charakterisiert sind, also entsprechende Qualifikationen bei allen anderen, immerhin sieben, „verbleibenden“ Tonartendarstellungen zu erwarten wären, sie da aber nicht erscheinen.

Natürlich ist der zweite authentische bzw. dritte Ton dadurch gekennzeichnet, daß seine *finalis* über sich den Halbton hat, die *finalis* des fünften hat ihn entsprechend unter sich, was auch einer Erwähnung wert wäre — wenn denn der ursprüngliche Autor so ge-

<sup>28</sup>Allerdings bemerkt auch Chailley, ib., S. 89, *Le QUIDAM, ne possédant pas la terminologie solfégique nécessaire, use d'une périphrase ...* Wenn er aber, was aus den gesamten Ausführungen klar wird, keine Ahnung von einer Skala hat, dann anzunehmen, daß er um Oktavgattungen bescheidet wüßte, ist ersichtlich eine Art Adynaton. Er weiß um die skalischen Strukturen, die dann unabdingbar ein Wissen um die beiden alternativen Tetrachorde einschließen müßte nicht, wohl aber um die Oktavausschnitte? Nur die *Musica Ehciriadis* versucht, vergeblich, diese Kompliziertheit auszumerzen, genial und doch, rational gesehen, falsch. Außerdem wäre zu fragen, warum er denn ausgerechnet für den dritten Ton, also den Oktavausschnitt *EFGahcde* das *tetrachordon synemmenon* wählen sollte, zudem noch als generelle Eigenschaft. Die Probleme einer rationalen Rekonstruktion des Gemeinten stoßen also an unüberwindbare Grenzen.

dacht hätte. Und schließlich, was soll dabei noch das „Halbtonsein“ des zweiten Tons bzw. seiner Oktav, wenn die denn gemeint sein sollte, bedeuten? Einen Grund, hier offenbar drei Halbtöne anzunehmen, einen eigenen, einen für den plagalen Modus und noch einen für den 2. Ton, den mit der Oktavgattung  $A - a$ , zu finden, dürfte unmöglich sein. So ketzerisch es klingen mag, es ist nicht undenkbar, daß der Autor dieser Stelle *semitonium* im Sinne von Plagaltönen gemeint haben könnte, rationales Denken über die skalische Ordnung, Oktavausschnitte etc. lassen seine Formulierungen nicht erkennen, denn zwischen *diapason* und *explicit suum semitonium* ist keine klare Beziehung hergestellt, zumal durch den Bezug auf den plagalen Ton:

Nicht das eigene *diapason*, sondern das des plagalen Tons sei halbtönisch irgendwie wichtig: Würde man die eigene Oktavgattung ansetzen, diese von oben nach unten zählen, ergäbe sich eine adäquate Formulierung *in suum semitonium explicat*, denn ... *FE* ist ein Halbton, zudem, trivialerweise, ein charakteristischer Halbtonschritt. In der Oktav *HC-DEFGah* aber ist erstes Tetrachord *HCDE* disjunkt von *F*. Denkbar ist also, daß hier einmal eine sekundäre, rationale Glosse über die Oktav des 3. Tons hineinkontaminiert wurde, die korrekt die Halbtonlage über der *finalis* angibt; zum anderen aber ist anschließend der sonst auch übliche Bezug auf die Zahlen „vorausgehender“ *toni* in der abstrusen „Rechenmethode“ sozusagen ganz normal, also dem Schema der Darstellung der sieben anderen Tonarten genau entsprechend dann auch beim 3. Ton zu finden, *quater 6 ad unum 6 de primo* — auch das weist klar auf einen Einschub, vielleicht eine oder gar zwei in den Text gelangte Glossen hin.

Auch der Bezug ausgerechnet noch auf zwei plagale Tonarten dagegen erscheint unverständlich: Unerklärlich in Bezug auf den sonst klaren Schematismus des 1. *Quidam* ist also einmal der Einschub *in cuius diapason explicit suum semitonium* und dann der Einschub *qui ambo sunt semitonia*, der zu deutlich Unsinn bedeutet, sonst ließen sich die Bezüge innerhalb eben des Schematismus der Explikation von Zahlen und Abschnittsintervallen bei allen anderen Tonarten verstehen (auf der Basis der „Methode“ des Anonymus!). Beide Einschübe kann und muß man deshalb als solche bewerten, weil sie in den sonst klaren Schematismus nicht gehören, überflüssig und nicht in Einklang mit der sonst klaren Denkbegrenzung des 1. *Quidam* stehen.

Sollte man diesen Befund nicht ernstnehmen und fragen, ob diese Einschübe wirklich dem 1. *Quidam* zugeordnet werden können — er zeigt — übrigens auch an dieser Stelle — kein Wissen von der Skala, den darauf intervallisch bestimmten bzw. angeordneten Einzeltönen, ja auch nicht von der Intervalkategorie als elementare Größe an sich, konkret kann er sie nur als Abschnittsintervall und, leicht abstrus, als Zahlen anführen, in dem Sinne, daß eine Tonart als bestimmte Folge von Konsonanzrahmen bzw. Abschnittskonsonanzen charakterisiert sein soll, und daß dieser Folge wieder, unter Beachtung schon „vergebener“ Zahlen neue Zahlen, nämlich einfache Erweiterungen der Faktoren von Proportionen entsprechen sollen — daß damit das Interesse späterer Kommentatoren angeregt werden konnte, ist zu erwarten, wenn diese dann aber bereits rational denken können, verliert sich das Interesse an diesen Kommentatoren; der 1. *Quidam* gibt das wesentliche

Zeugnis für den Vorgang der Rationalisierung bzw. die Um- und Irrwege, die „notwendig“ waren.

Es ist nicht zu erkennen, daß diese eine, zudem noch derart unverständliche Stelle ausreichend sein könnte, die Folgerung aus der Formulierung von Chailley zu begründen, ib., S. 90: *On notera que c'est ici la seule référence du QUIDAM aux «octaves modales», référence suffisante toutefois pour démontrer qu'elles lui sont antérieures.* Das kann diese einzige Stelle gerade nicht leisten, den Nachweis, daß dem 1. *Quidam* die Natur der Oktavgattungen bewußt gewesen sein müsse. Natürlich diskutiert Atkinson diese Stelle nicht, weshalb er auch das grundlegende, anderswo ausführlich erörterte Problem nicht erkannt hat, die Stellung dieses Anonymus im Rationalisierungsvorgang zwischen Aurelian und der *Musica Enchiriadis* zu bestimmen; das ist eine wesentliche Aufgabe, die man dadurch „lösen“ kann, daß man dem Autor eben die Rationalität der *Musica Enchiriadis* noch nicht zuordnen kann, wohl aber einen, wenn auch falschen, Schritt in Richtung auf die Durchführung des Programms, das Aurelian in noch größerer „Vorrationalität“ aufgestellt hat — wer das nicht sieht, hat offensichtlich die Bedeutung des Vorgangs der Rationalisierung der Musik im und nur im lateinischen Mittelalter nicht verstanden, was angesichts bestehender Literatur unverständlich bleiben muß.

Der Text erscheint bekanntlich nochmals in etwas variiertes, aber inhaltlich nicht wesentlich verbesserter Form beim Autor der zweiten Schicht, ed. Chailley, S. 133, § 58: *Tertius tonus duo a habet, unum propter mensuram autenti deuteri, et alterum propter plagam ejus, in cujus diapason suum semitonium explicat, et alterum semitonium in diapason secundi toni, propter triplam ...* Schon die Fortführung, der „Übergang“ zu den Zahlen zeigt, daß auch hier keine Klarheit geherrscht haben kann, immerhin sind einige Unklarheiten der Formulierung beseitigt: *propter plagam ejus* drückt den Bezug sinnvoller aus, und der zweite Ton erhält auch seine Oktav, der Unsinn hinsichtlich des *semitonium*-Seins beider plagalen Töne fehlt. Aber auch hier bleibt das Problem des eigentlich Gemeinten, *EFGahcde*, *HCDEFGahc* und *AHCDEFGa* sind die „verfügbaren“ *diapason*, wie man deren Halbtöne konkret in Bezug zu der Ausdruckweise setzen soll, bleibt trotz des Versuchs von Chailley, ib., nicht verständlich; der Kommentator versucht also offensichtlich, irgendwie wenigstens die Formulierung zu „retten“, ohne zum Gemeinten beitragen zu können; immerhin beweist er, daß ihm die eindeutig kontaminierte Stelle bereits so vorgelegen haben muß.

Von Interesse ist, daß Atkinson, ib., S. 191 ff., natürlich nicht auf die eigentlichen Probleme eingeht — die Existenz rationalen, sogar auf die Konsonanzgattungen bezogener Denkmöglichkeit des melischen Materials —, sondern nur bemerkt, *This is, however, simply a rephrasing of the only instance in which the Byzantine terminology appears in what seems to be the earliest state of the treatise of the First Quidam ... It is worth noting that the ancient Greek ethnic names Phrygian and Hypophrygian do not appear in this paragraph.* Mit letzterem scheint Atkinson die Formulierung des 1. *Quidam* zu meinen — angesichts von dessen Vorrationalität ein unverständlicher Satz; daß allerdings nur an dieser Stelle die *byzantinische* Terminologie der Tonarten erschiene, ist entweder unklar

ausgedrückt, oder falsch, wenn man z. B. zum ersten Ton liest: *Tonus primus NONA-NOEANE, qui graece dicitur autentos protos, i. e. auctoritas prima ...*, ed. Chailley, S. 85, § 181, was dann schematisch genau wie, wenn auch von Atkinson nicht bemerkt, den wohl viel älteren Tonaren folgend für alle Tonarten durchgeführt wird. Diese Bezeichnungen können als trivial vorausgesetzt werden.

Wesentlich gegenüber derart formalistischen Fragen ist aber, daß Atkinson das gerade in diesem Paragraphen „enthaltene“ Problem gar nicht sehen kann, das Problem der Bestimmung des Grades an Rationalität beim 1. *Quidam*; denn daß das des 2. Autors und der noch späterer Zusätze auf der in der *Musica Enchiriadis* und von Hucbald<sup>29</sup>, erreichten Rationalität basiert, erkennt selbst Atkinson, ib., S. 195 — was er nicht erkennt, ist der Umstand, daß es eine, zudem noch rationale *theory of chant* niemals gegeben hat, daß also der Rationalitätsgrad der *Musica Enchiriadis* und der Aurelians grundsätzlich verschieden ist — die Behauptung einer, stillschweigend an Rationalität auf gleicher Höhe wie die der *Musica Enchiriadis* stehenden *chant theory* ist unzutreffend und verhindert die Erkenntnis der musikhistorischen Entwicklung total.

Daß Atkinson nicht verstanden hat, daß die Bestimmung des *tetrachordum finalium* nicht irgendwie aus irgendeiner *chant theory* entsprungen sein kann, zeigt auch seine Bemerkung zu der Paraphrase dieses *tetrachordum finalium* beim zweiten Anonymus der *Alia Musica*, wo die *finales* klar mit den Oktavgattungen und natürlich ihrer Lage in dem diatonischen System definiert werden — daß dieses symmetrische Tetrachord, das als solches zu bezeichnen schließlich die rationale Kenntnis der Struktur *tetrachordum* voraussetzt, nicht irgendwie entstanden sein kann, so irgendwie von Urzeiten her rational skalisch definiert, dürfte allein die Beachtung des Fehlens dieses Terminus bei Aurelian und dem 1. *Quidam* der *Alia Musica* zeigen; daß es sich hier um ein anderes als das konstitutive Tetrachord des antiken Systems handelt, ist klar, auch von Hucbald bemerkt worden. Klar ist allerdings auch, daß dieses von der genannten Symmetrie — Lage des Halbtons — direkt abhängige Tetrachord der *finales* nicht vor erfolgreich durchgeführtem Rationalisierungsvorgang, d. h. vollem Verstehen der rationalen Grundlagen des melischen Materials überhaupt formuliert werden konnte, genau wie die darin „enthaltene“ Lehre von der funktionalen Repräsentation einer Tonartenklasse von einem einzigen, in der skalischen Ordnung wohlbestimmten skalischen Ton: Ein solches Modell der Tonartenklassen ist undenkbar für „Byzanz“, das den Einzelton nicht einmal als Bezeichnetes

<sup>29</sup>Dies gilt übrigens auch schon für Remy, was trotz Hinweisen in von ihm aus unerfindlichen Gründen bibliographierter Literatur von Atkinson nicht zur Kenntnis genommen wird — Remy nutzt Neumen, gibt dazu aber auch klar skalisch intervallische Hinweise, leistet also ohne die antike Schrift heranzuziehen (die er kennt!, vgl. Anm. 322 auf Seite 724), das Gleiche, was Hucbald mit seinem Vorschlag von zwei Notationen meint: Den, in der Wiedergabe von Lutz wohl Metzger Neumen meinenden Beispielen werden die Intervallangaben hinzugefügt; ein Beweis dafür, daß für Remy die skalische Binnenstruktur von Tetrachorden bewußt war, und damit die Rationalisierung grundsätzlich erreicht ist; das sollte man zur Kenntnis nehmen, wenn man über solche Fragen gar Grundsätzliches sagen will.

seiner Neumen kennt, und deshalb erheblichen Aufwand leisten muß, die Tonrepetition als solche erklären zu können, nämlich das Bezeichnete des *ἴσον*!

Atkinson ist nicht fähig, auch nur ein einziges Beispiel dafür zu geben, das skalische Rationalität oder nur die Bedeutung des Unterschieds zwischen Halb- und Ganzton als wesentliche Unterscheidungsfaktoren der Tonart in byzantinischen „theoretischen“ Texten zu belegen imstande wäre. Und wenn er auf die Kenntnisnahme der sorgfältigen Nachweise der Natur dieser Vorrationalität in vorliegender, von ihm auch noch bibliographierter Literatur, in gleicher Weise wie Floros so total verzichtet, wird man das Konzept des *tetrachordum finalium*, ein Widerspruch zur antiken Autorität, die dem Autor der *Musica Enchiriadis* hinsichtlich des *σύστημα τέλειον* bewußt gewesen ist — ausdrücklich wird darauf Bezug genommen — nicht einfach so aus irgendwelchen Urzeiten irgendeiner *chant theory*, auch noch aus Byzanz!, ableiten können. Man muß versuchen, dieses System als hinsichtlich eigenständiger Schöpferkraft der lateinischen Musiktheorie des Westens geschaffene Lösung des Problems einer abstrakten Definition von Tonartklassen zu bewerten.

Es mag sein, daß eine solche Vorstellung etwas zu komplex für neuere Deuter ist, der Umstand, daß allein das Modell einer Funktionsgebung skalisch durch ihre intervallischen gegenseitigen Verhältnisse definierten Einzeltöne — und genau das ist ein zentrales Merkmal der Darstellung des Tonsystems durch und in der *Musica Enchiriadis*! — nur in rationalem Bewußtsein von der Natur eines Tonsystems formuliert werden konnte — was nicht ganz so leicht zu beantworten ist, ist die Frage, ob und inwieweit diese Erfindung der Tonalität, der Repräsentation einer Tonartenklasse durch einen einzigen Ton (*modulo affinales*), auf die Gestalt der so klassifizierten Melodien Einfluß genommen haben könnte; daß dies in gewisser Weise geschehen sein muß, lassen die Ergebnisse von G; Jacobsthal erkennen, die auch deutlich machen, daß hier noch weitergehende „Nichtdiatonitäten“ ausgemerzt worden sein können; Fragen, die sich Atkinson aber nicht stellen.

Der zentrale Irrtum Atkinsons, der seine Darstellung so weitgehend unbrauchbar macht, liegt darin, daß er die Vorrationalität der byzantinischen „Theorie“, signifikant im totalen Fehlen der Unterscheidung von Ganz- und Halbton überhaupt, erst recht aber als unabdingbare Konstituente der rationalen Konstruktion der Skala oder einer Skala nicht ernstnimmt, und deshalb die Rationalisierungsleistung der *Musica Enchiriadis* — und wenigstens als Programm der vorausgehenden, völlig unzulänglichen Versuche mit Abschnittintervallen — adäquat einzuschätzen nicht in der Lage ist, weshalb ihm durchgehend der Denkfehler passiert, die erst mit der *Musica Enchiriadis* und Hucbald erreichte Rationalität einfach auf „Byzanz“ zu übertragen, d. h. das vorrationale System der *Ἰσαδική* einfach mit der Rationalität des Westens zu identifizieren, eben durch anachronistische Voraussetzung der eigenen, in ihrer Entstehung nicht bewußten Selbstverständlichkeit. Er muß dann die Rolle der *Musica Enchiriadis* völlig mißverstehen als von Hucbalds direktem Bezug auf das antike Tonsystem und seine Notation (natürlich nur in Boethianischer Vorgabe; es ist absurd, da von Pseudoalypianisch zu sprechen) gegensätzlich und irgendwie byzantinisch: Warum ist es trotz der zahlreichen Hinweise

und Untersuchungen so schwer zu verstehen, daß „Byzanz“ keine rationale Materialstruktur der Melik kennt (der Rhythmik natürlich auch nicht)! Daß also eine Parallelisierung der *Musica Enchiriadis*, aber auch schon Aurelians mit „Byzanz“ nur Unkenntnis der wesentlichen Vorgänge und Sachverhalte verrät.

Angesichts der Unkenntnis des Vorgangs der Rationalisierung der Musik im lateinischen Mittelalter und der Erledigung dieses von Aurelian noch weitestgehend in Unkenntnis seiner Bedeutung aufgestellten Programms letztlich einer rationalen Definition der Klassenbildung *Tonart* in oder mit der *finalis*-Lehre<sup>30</sup> fallen auch Fehlurteile Atkinsons nicht mehr auf, wenn er z. B. ib., S. 109, zu dem letzten „Beiträger“ der *Alia Musica* als *one of the finest musical-theoretical minds of the early Middle Ages ...* bewertet. Diese völlig überraschende Bewertung leitet Atkinson doch tatsächlich von dem reinen Formalismus ab, ib., ... *defining the distinction between authentic and plagal as that between harmonic and arithmetic divisions of the octave*, weil dies *would become a central determinant of mode for such Renaissance writers as Gaffurius and Glareanus*, die beide nicht zur Theorie der Musik als aktueller Kunst beigetragen haben, sondern sich, musikgeschichtlich gesehen, recht unfruchtbarer rechnerischer Spekulation hingeeben haben — die *modi/toni/tropi* existieren davon völlig unabhängig, aber, und darauf kommt es an, rational definiert durch Lage ihres Ambitus projiziert auf die abstrakte Ordnung des melischen Materials, die Skala<sup>31</sup>.

Was Atkinson allerdings völlig außer acht läßt, ist der Umstand, daß die Zuordnung von acht Oktavgattungen als so bestimmten Trägern der Namen nicht den geringsten Anteil an der Formulierung der *finalis*-Lehre hatte. An der Rationalisierung des natürlich bereits intuitiv, in der Zeit der nur *cantores* und noch-nicht *musici* bestehenden, und wohl kaum noch ausreichend verstehbaren, wirksamen Tonartbegriffs, einschließlich der klar „aufgezwungenen“ Achtzahl als bereits in intuitiver, „vorrationaler“ Zeit durchgeführter Schematismus, konnte die Lehre von Oktavgattungen als Kombinationen verschiedener

<sup>30</sup>Die mit der *παπαδίχη* zu parallelisieren oder, wie Atkinson, gar zu identifizieren, nur einen Beweis des Nichtverstehens der Rationalität der Konzeption *Tonsystem* seit der *Musica Enchiriadis* bedeutet.

<sup>31</sup>Mit der abstrakten Darlegung von Konsonanzgattungen, der, angesichts der Zahl geradezu zwingenden — Boethius wie Martianus Capella, wie angemerkt — Parallelisierung von *toni* und Oktavgattungen und, Boethius mißverstehend wie, ib., S. 192, den Namen von Transpositionsskalen — und der ebenso gegebenen Zusammensetzung der Oktav aus Quint und Quart war die entsprechende Zuordnung geradezu trivial.

Daß die Versuche einer „Normierung“ zunächst ja gregorianischer Tonarten durch Oktavgattungen von vornherein, euphemistisch formuliert, unbrauchbar ist, ergibt sich ebenso trivial schon aus der Notwendigkeit selbst der zisterziensischen Choral„reform“, die Zehnsaitigkeit „zuzulassen“; natürlich läßt sich der Unterschied zwischen plagalen und authentischen Tonarten nicht durch die Einteilung der Oktaven erklären, das ist ein toter Formalismus, der nicht einmal für die Entwicklung der Tonalität wesentlich sein konnte; ein Formalismus, den Atkinson als inhaltliche Aussage mißverstehet.

Quart- und Quintgattungen (die man, wohl nach Adrast, systematisiert bei Martian findet), schon deshalb nicht „mitwirken“, weil zunächst erst einmal die Skala als rationale Ordnung verstanden werden mußte, was Atkinson seltsamerweise als trivial, als nicht zu diskutieren ansieht bzw. eben nicht sieht, was bei der vorliegenden Literatur unverständlich ist: Erst mußte klar werden, daß die Melodien (der Liturgie) restlos und ausnahmslos aus den Elementen der *musica instrumentalis* „bestanden“, daß nur diese Elemente und ihre Ordnung die (Melik der) Musik ausmachten.

Dies zu verstehen macht z. B. das Verstehen des rational definierten Einzeltons als Element der Melik notwendig — daß das ein trivialer Vorgang gewesen sei, behauptet Atkinson nicht ... weil er gar nicht auf die Idee gelangt, daß hier ein grundsätzliches Problem vorliegt, daß die Definition der  *finales* als funktional Tonartklassen repräsentierende rational auf der Skala bestimmte Einzeltöne die wesentliche Rationalisierungsleistung darstellte.

Daß die plagalen Tonarten irgendwie tiefer liegen als ihre authentischen Parallelen — abgesehen davon, daß eine eindeutige Klärung ihrer intuitiven Entsprechung, also der intuitiven, vorrationalen Kriterien der Unterscheidung hinsichtlich ihres Abstraktionsgrades kaum faßbar sind —, ergibt sich bereits aus der Alkuin zugeschriebenen Schrift (vgl. o., 344 auf Seite 758). Daß ausgerechnet die Oktaveinteilungen als rechnerischer Schematismus in irgendeiner Weise für die Rationalisierung des Unterschieds zwischen plagalen und authentischen Tonarten wirksam gewesen sein könnten, daß dem von Atkinson so emphatisch erhöhten Formalisten irgendeine Bedeutung beim Rationalisierungsvorgang zukäme<sup>32</sup>, trifft angesichts der klaren Aussagen bereits der *Musica Enchiriadis* natürlich

---

<sup>32</sup>**Die ersten Rationalisierungsansätze und ihre Unvollkommenheit** Die Rationalisierung war mit der *Musica Enchiriadis*, in recht kühner, origineller Weise, und Hucbald, in sozusagen konventioneller Art durch Nutzung des antiken Systems, erledigt, das Herumrechnen und Assoziieren ergibt sich damit von selbst, eben durch Heranziehen der gleichen Anzahl von acht „Tonarten“ bzw. Oktavgattungen.

So wie Atkinson selbst verführt wird durch die, zu erwartende, Gleichheit der Anzahl von Tonarten in „Byzanz“ und im Westen gleich die ganze Rationalisierungsleistung nur des Westens als allgemeingültig einfach unreflektiert vorauszusetzen — angesichts der vorliegenden, und von Atkinson auch noch bibliographierten Literatur ist dies, euphemistisch gesagt, unverständlich, ja wissenschaftlich unredlich: Z. B. hat Verf. in *Musik und Grammatik* genau diesen Rationalisierungsvorgang zu fassen versucht (das war das Thema, nicht Akzente o. ä.) und dabei u. a. darauf hingewiesen, daß z. B. weder Aurelian noch der 1. *Quidam* den Begriff der Skala und des damit angeordneten Einzeltons als Element der Melik kennen, ja nicht denken können — natürlich bleibt dies Atkinson soweit verborgen, daß er doch tatsächlich, ib., S. 199, die Methode der Abschnittsintervalle bzw. Abschnittsambitus als direktes Vorbild für den Versuch einer Klassifizierung der Tonarten mit Hilfe von Oktavgattungen mißversteht: Zu diesem Vorgehen ist ein vorgängiges Verstehen eben der Skala notwendig, genau das aber fehlt; ganz abgesehen davon, daß Atkinson auch hier nicht einmal die Notwendigkeit sieht, Übereinstimmungen nachzuweisen, also zu beweisen, daß die vom 1. *Quidam* der *Alia Musica* — und auch von Aurelian — irrtümlich

als tonartcharakteristisch verstandenen Abschnittsintervalle bzw. Abschnittskonsonanzen direkt mit den viel späteren und auf der vorgängigen Rationalisierung beruhenden Spielereien mit Oktavgattungen zu verbinden seien, das geht nämlich nicht.

Auch hier läßt sich eine methodische Rationalität der Assoziationen Atkinsons nicht erkennen: Wieder hat er das Eigentliche nicht verstanden, daß nämlich die Rationalisierung nicht mit skalischen, intervallisch definierten Einzeltönen beginnt, sondern gerade mit skalisch nicht strukturierten Intervallen bzw. Konsonanzen, daß also ausweislich dieser beiden Quellen nicht die Projektion von Melodien auf die abstrakt definierte skalische Anordnung der Töne die Basis dieses Rationalisierungsversuchs des (nicht des Materials der Melik, sondern) der als Tonartenklassen verstandenen ῥῆχοι im Westen gewesen sein kann.

Erster Ansatz zu einer Rationalisierung waren Intervallgrößen als Maße der Ambitus ganzer Abschnitte von Melodien, unerachtet der Art, wie die Melodien konkret die betreffenden Intervalle bzw. Konsonanzen skalisch diatonisch ausgefüllt haben! Dabei ist doch wohl zu beachten, daß weder Aurelian noch der 1. *Quidam* der *Alia Musica* den sozusagen halbrationalen Abstraktionsschritt der *παπαδίκη* geleistet haben, wenigstens den elementaren, modulo des Unterschieds von Halb- und Ganzton, *Schritt*, die Bedeutung von *φωνή* zu abstrahieren; wie sollten sie dann die Abschnittskonsonanzen als durch eben diesen Unterschied strukturierte Ausschnitte aus der diatonischen Skala verstehen? Solche Fragen sind nach den Ergebnissen der vorliegenden Literatur rein rhetorischer Natur — die Möglichkeit, sie zu stellen allerdings völlig zu übersehen, stellt einen bemerkenswerten Rückschritt zu einem Forschungsstand lange vor dieser Literatur dar. Der totale Verzicht auf Diskussion oder gar nur Kenntnisnahme vorliegender Aussagen und Interpretationen sowie Erkennissen scheint allerdings für Musikwissenschaft nicht die Ausnahme darzustellen, was das Fach, hier ist Finschers Kritik, ausgerechnet zu Ehren (sic!) eines wissenschaftliche Erkenntnisse durch persönliche Neigungen behindernden Fachvertreters wie des ehemaligen Ordinarius ebenso nationalsozialistischen wie „68er“ Angedenkens in Freiburg geäußert, zuzustimmen, höchstens als unwissenschaftlich ernstzunehmen kennzeichnet (Finschers Begrenzung auf deutsche Beiträge ist angesichts der hier zu erwähnenden Arbeit allerdings nicht aufrecht zu erhalten).

Hätte Atkinson die Literatur an den angegebenen Stellen zur Kenntnis genommen (vgl. z. B. Anm. 51 auf Seite 70), hätte ihm ein derart schwerwiegender Fehler der Interpretation nicht unterlaufen können: Die einfache Verwendung von Intervallen bzw. Konsonanzen ist sogar ein zentraler Hinweis darauf, daß skalische Strukturen, auf denen die Ausschnitte, die Konsonanzgattungen erst beruhen, gerade nicht vorgängige Rationalisierungsfaktoren gewesen sein können; es ist ein Hinweis darauf, daß also weder die *finalis*-Lehre, noch die zwangsläufig sekundäre Zuordnung von Oktav-, Quint- und Quart $\epsilon\tilde{\iota}\delta\eta$  nicht den Anfang, die Grundlage des Rationalisierungsvorgangs dargestellt haben können (die Wahl des Ganztons als, angebliches, Charakteristikum einer ganzen Tonartklasse bei Aurelian bzw. in der entsprechenden Boethiusglosse verweist auf stark formalistische Züge des Vorgehens (zum Ganzton als Maß der Melik gibt Remy, ed. C. E. Lutz, zu Dick, 494, 15, die Ant. *Ad Laudes, in Inv. S. Crucis*, wie die Herausgeberin angibt, *Tunc praecepit eos omnes* an, die nach der angegebenen Neumierung offenbar mit einem Ganzton beginnt; auch ein Beispiel dafür, daß liturgische Musik als Beispiel für eine abstrakte Größe

angeführt werden kann, wie Bibeltext für die Grammatik, worauf Verf. *Musik und Grammatik* hinweist, von Atkinson natürlich unbeachtet gelassen): Die angesichts melodischer Wirklichkeit die Absurdität des Vorgehens besonders deutlich machende Identifizierung einer Tonartklasse durch den Ganzton bei Aurelian beweist, daß er mit dieser Intervallgröße keine konkrete Erfahrung gemacht haben kann! Wenn der 1. *Quidam* der *Alia Musica* auf die Verwendung dieses Intervalls verzichtet, könnte dies einen Schritt in Richtung größerer Nähe zur melischen Wirklichkeit unter Anwendung der antiken Kategorien hinweisen; daß damit noch lange nicht die Differenzierung zwischen den beiden diatonischen Elementarintervallen geleistet ist, also zwischen den Schritten des diatonischen Systems, das der Gregorianik — mit einiger Wahrscheinlichkeit und mit Ausnahmen — intuitiv zugrunde gelegen hat, die nicht als irgendwie zusammengesetzt bewertet werden konnten, also zwischen Halb- und Ganzton, beweist die genannte Bedeutung des Terminus *φωνή*:

Mit diesem Begriff ist schon eine Abstraktion geleistet, nur nicht die rational wesentliche; der Begriff bildet die Klasse der melischen Bewegungen, die in den Melodiegestalten jeweils als elementar erlebt wurde, unabhängig von der Richtung (und natürlich der Rhythmik). Man muß sich hierzu, auch wenn es schwer fallen könnte, vorstellen, daß bereits ein intuitives Musik-Erleben gewisse Abstraktionen — über die reine Gestaltabstraktion hinaus (z. B. modulo Tonlage) — leistet, die z. B. darin bestehen, daß bestimmte Melodiegestalten, ganz verschiedener Art, in der Weise als gleichartig klassifiziert werden, als z. B. chromatische „Abweichungen“ in oder von den Melodiegestalten sofort als falsch empfunden werden können — es gibt sozusagen die intuitive Skala als Abstraktionsleistung der Konvention eines normalen melischen Verlaufs, unabhängig von der individuellen Gestalt einer Melodie.

Die Leistung des lateinischen Mittelalters besteht darin, diese intuitive Ordnungsempfindung, die auf einer Fähigkeit zur Klassenbildung beruht, also zur Abstraktion, rational zu formulieren — die rationale, entwickelte antike Musiktheorie kennt solche Arten von Tonarten nicht, sie abstrahiert Transpositionsskalen, nicht aber Tonarten (denn auch die *συστήματα* sind natürlich keine Tonarten im mittelalterlichen Sinne). D. h., daß natürlich die byzantinischen Tonarten als Klassenbildungen von, wie auch immer die Faktoren zu rekonstruieren wären, als jeweils gleichartig verstandenen verschiedenen Melodien begriffen worden sein können, also über reine Melodietypen hinaus, dennoch leistet die byzantinische „Theorie“ die Rationalisierung dieser Abstraktionsleistung nicht — daß auch hier eine Abstraktionsleistung vorliegen dürfte, die nicht ausschließlich von formelhaften Gestaltunterschieden bestimmt war, ist wahrscheinlich.

Die wird nur im lateinischen Westen geleistet, mit erheblichen Folgen für die Sonderentwicklung der abendländischen Musikgeschichte: Daß schon bei Aurelian Tonarten nicht einfach als Melodietypen, leicht faßbar z. B. in Psalmodieformeln, aber auch in dem nicht nur musikalisch aufwendigeren, sondern auch ein größeres Arsenal an Formeln zur Verfügung stellenden *tractus*, als Gestaltmuster verstanden worden sind, ergibt sich trivialerweise daraus, daß er explizit alle Gattungen mit ihren verschiedenen Melodien und auch Melodietypen unter die Klasse *Tonart* einheitlich fassen will — auch wenn er diesen Willen nur als Programm formulieren, nicht aber durchführen kann.

Dieses, ausschließlich für den lateinischen Westen charakteristische Programm einer durch-

zuführenden (und praktisch auch durchzusetzenden) absoluten Gültigkeit von acht und nur acht Klassen, Tonarten, dürfte seinen Ursprung darin haben, daß aus der byzantinischen Vorgabe, die z. B. den Zusatz *authentisch* nicht kennt, rein formal, nicht aber strukturell — wie sollte das auch konkret gegangen sein? — die Achtzahl als „Dogma“ übernommen wurde, wesentlich „dogmatischer“ als in „Byzanz“; das dürfte bekannt sein. Damit war formalistisch ein System von acht Klassen vorgegeben, das die Theorie, als erster, greifbarer, Zeuge also Aurelian irgendwie inhaltlich zu begründen hatte — und da, auch dies ist greifbar bei Aurelian, denkt man in der Zeit, eine ungeheure Leistung, an die antike Theorie, wobei man „Byzantinisches“, eben die Anzahl, mit antiker Tradition gleichsetzt — wenn dann noch die Achtzahl bei Boethius und bei Martianus Capella an bestimmter und inhaltlich vergleichbarer Stelle zu finden ist, liegt eine Assoziation und dann weiterführend Identifikation nahe — nur, ausweislich Aurelian und des 1. *Quidam* der *Alia Musica* ist dies nicht der Anlaß gewesen: Aurelian und der *Quidam* beziehen sich nicht auf die betreffenden Stellen; Aurelian versucht mit anderen, höchstgradig unzulänglichen Mitteln, das gestellte Programm zu erfüllen — eine kaum zu überschätzende Leistung, der 1. *Quidam* der *Alia Musica* dagegen versucht, Tonarten als rational begründete Klassen dadurch zu formulieren, daß er Folgen von Abschnittskonsonanzen als Kriterien bestimmt — ein ebensolcher Unsinn, wie man leicht von dem Niveau Guidos, ja Hucbalds aus bewerten kann, ein Irrweg, der aber ein Zeugnis des nicht zu entmutigenden, und daher bewundernswerten Bemühens um Verstehen, um Rationalisierung der Aufgabe einer Klassifizierung aller Melodien nach acht Klassen darstellt. Irgendwann zwischen Aurelian, dem 1. *Quidam* der *Alia Musica* auf der „Entwicklungsseite“ und Hucbald, Remy und der *Musica Enchiriadis* auf der „rationalen Seite“ muß dann die endgültige Lösung erreicht worden sein, und zwar durch Verstehen des Konzepts des rational geordneten Einzeltons und der Differenzierung von Halb- und Ganzton; dem wesentlichen und grundlegenden Objekt der *Musica Enchiriadis* zu Anfang:

Und man sollte doch nicht derart unpassend einfach irgendeine nicht zu spezifizierende Verbindung zwischen der *Musica Enchiriadis* und, ausgerechnet, Donat aussprechen, nur um nicht zu bemerken, daß die Formulierung des Anfangs der *Musica Enchiriadis* genau diese Erkenntnis der Atomhaftigkeit, der Elementarnatur des, rational geordneten Einzeltons das Wesen der Melik ausmacht, das ist doch, wie übrigens in der Literatur ausgiebig erörtert, ein programmatischer Anfang, ein deutlicher Hinweis, eine Art Ausrufungszeichen für den gemeinten Inhalt: Der Ton ist *στοιχείον* der Musik! Darum geht es, das ist die neue Erkenntnis, die die früheren Versuche als Irrwege erkennbar macht. Warum werden solche, in der Literatur ausführlich dargestellte Sachverhalte nicht zur Kenntnis genommen, darf man angesichts der Wichtigkeit der Sache, der Sonderentwicklung der abendländischen Musik, vielleicht doch fragen, und zwar in einer gewissen Empörung.

Man muß bei dem Verfahren von Aurelian, vor allem aber des 1. *Quidam* der *Alia Musica* also voraussetzen, daß erst einzelne Intervalle bzw. Konsonanzen (eben wegen der von vornherein absurden Verwendung des Ganztons, als viertem Grundintervall bei Aurelian) erfahren werden konnten, um daraus dann eine Anwendung auf den genuinen Choral in den Sinn kommen zu lassen — das waren dann nicht etwa Folgen von Intervallen, sondern als solche auch intuitiv bewußte Ambitus eben ganzer Abschnitte: Der Ambitus war bewußt, noch nicht der Umstand,

daß diese Ambitus bestimmte diatonisch skalare Strukturen aufweisen.

Wenn Atkinson unbekannt geblieben ist, daß die Zeit zwischen Amalar und Aurelian schließlich erst einmal lernen mußte, welches musikalische, spezifisch melische Phänomen der eigenen Choralpraxis einer *diapente* entspricht, daß erst einmal Identifizierung von bezeichnetem Merkmal *Quint* und Merkmalen eigener Musik nicht nur geleistet, sondern als Problemstellung erst einmal bewußt werden mußten, ist dies ein Ausdruck der Unfähigkeit, den eigentlichen Rationalisierungsvorgang verstehen zu können — und dann wird das Nichtwissen der betreffenden Literatur bzw. ihres Inhalts fatal, nämlich für die Erkenntnismöglichkeit, die solcher Unkenntnis folgen muß.

Die zeitliche „Lokalisierung“ dieses vorgängig vor jeder Rationalisierung zu leistenden Identifikationsvorgangs — was ist überhaupt eine Quint! was entspricht dem in der eigenen melischen Wirklichkeit! — zwischen Amalar und Aurelian (bzw. natürlich bei Priorität der Boethiusglosse, zwischen Amalar und der Abfassung dieser Glosse) ergibt sich daraus, daß wohl die erste Spur einer Rezeption der *Inst. Mus.* von Boethius bei Amalar zu finden ist, Aurelian aber der erste ist, der die Rationalisierung wenigstens als, noch völlig unerreichbares, Ziel und Programm für eine dann echte Musiktheorie setzt.

Inhaltlich bedeutet dies aber, daß die Rationalisierung konkret mit einer Kenntnisnahme von Konsonanzen begonnen hat, die aber noch nicht als Ausschnitte der diatonischen Skala bewußt waren, aber auch nicht als konstitutive Maße jeder melischen Bewegung, das einzusehen war offenbar noch nicht möglich — so seltsam dies für den modernen, eben auf den späteren Rationalisierungsleistungen seit Hucbald und der *Musica Enchiridis*, von Guido „klassisch“ endgültig formulierten basierenden naiven Betrachter auch scheinen mag.

Irgendwie müssen diese ersten, höchst partiellen, Rationalisierer in Abschnitts-*ambitūs* eine Größe intuitiven Musikverstehens gesehen haben, die gerade nicht Einzelbewegungen, sondern Abschnittsambitus als passende Entsprechungen zu Konsonanzen erscheinen lassen mußte — die Einzelschritte und Sprünge waren als entsprechend intervallisch meßbare Größen nicht bewußt. Vielleicht rührt dies auch daher, daß nur die Ambitusrahmen mit Konsonanzen — der 1. *Quidam* der *Alia Musica* „verzichtet“ sinnvollerweise auf Aurelians Ganzton (auch diesen Umstand bemerkt Atkinson hinsichtlich seiner Bedeutung nicht) — verglichen werden konnten.

Ein einfaches, trotz vorliegender Literatur unreflektiert anachronistisch naives Voraussetzen der Gültigkeit und geistigen Verfügbarkeit eines eindeutigen, rationalen Wissens dessen, was Quint, Oktav, Halb- und Ganzton, Terz etc. nicht nur als Namen, sondern als konkret Bezeichnetes schon für die „vorrationalen“, intuitive Zeit der choralischen Praxis, ist als schwerwiegender Hindernisfaktor des Verstehens des Rationalisierungsvorgangs zu bewerten: Genau dieses Problem, die Schwierigkeiten, überhaupt den Sinn der antiken Musiktheorie konkret zu verstehen, Quinten etc. in der eigenen Musik „wiederzufinden“, aber zeigt, unter den anderen Hinweisen, auf die Verf. bereits in *Musik und Grammatik* verwiesen hat, der erste Rationalisierungsversuch mit seinem Ansetzen von Abschnittskonsonanzen. Damit ist jedoch jede Verbindung zu Konsonanzgattungen von vornherein ausgeschlossen, denn das Wissen der skalischen Struktur der das melische Material aller Melodien bildenden Einzeltöne fehlt gänzlich.

Natürlich haben die Sänger die Einzeltöne des Chorals korrekt gesungen, das beweist gegen alle

nicht zu, ed. Schmid, S. 9, 1: *Praetera, cum eodem sono autentus quisque tonus et qui sub ipso est, regantur et finiantur* — wo wäre diese, für die Entwicklung der Idee der Tonalität so zentrale Funktionalisierung aus der Oktavteilung abzuleiten gewesen?! —, *unde et pro uno habentur tono, in hoc tamen differunt, quod minoribus tonis minora in elevando sunt spacia, et inferior quisque tonus non nisi ad quintum usque sonum a finali sono ascendit, sed et hoc raro*. Damit ist die Quintrelation oder *affinitas* der *plagales* zu den *authentici modi* formuliert, ein Bezug auf Oktavgattungen etc. ergibt sich daraus als reine Spekulation.

Man würde Atkinson auch gerne fragen, ja man muß fragen, wo er solche Formulierungen in der *παπαδῶχη* finden könnte: Natürlich gibt es nichts dergleichen, umso bewundernswerter ist diese Leistung nur im lateinischen Westen, eben der Idee einer Repräsentierung von Tonartenklassen ganz abstrakt, nicht mehr — Atkinson ebenfalls völlig unbekannt geblieben — von typischen Formeln abhängig, sondern abstrakt von der Struktur der Skala.

Diese Abstraktionsleistung, sozusagen eine Aufklärung im Bereich der Musik — Eman-

---

Vagheits„dogmatik“ die erstaunliche Festigkeit der Überlieferung der Gesänge des Proprium z. B. der Messe, die Art ihres Bewußtseins in der geistigen Repräsentation von Melodieverläufen aber hat in der Zeit, die Aurelian als die der reinen *cantores* bezeichnet, nicht auf skalisch geordnetem Material(begriff) basieren können: Da gab es wohl gestaltmäßige geistige Repräsentationen, ein Wissen oder „Können“ der gelernten oder neu erfundenen, oder auch neu adaptierten, Melodiegestalten als Ganzes, als Formeln und, wahrscheinlich, auch in Abschnitten. Vielleicht könnten Untersuchungen des musikalischen Bewußtseins von „aliteraten“, d. h. nicht der Notenschrift, wohl aber des Singens kundigen Personen hier Aufschlüsse über die Art des für die „vorrationalen“ Zeit des Chorals vorauszusetzende Art musikalischen Denkens liefern; ob das interessant ist, ist nicht vorauszusagen, jedenfalls liegen keine entsprechenden Untersuchungen vor.

Absurd aber ist es, die Fähigkeit, melische und musikalische Verläufe rational auf ein geordnetes jeweiliges Material „projizierbar“ denken zu können, für die Zeit bis Aurelian und noch danach einfach vorauszusetzen, weil der moderne Musikwissenschaftler (hoffentlich) die Fähigkeiten besitzt, die ja auch nach Guido erst gelernt werden mußten, was man als Entsprechung der höchst mühsamen, und wie Aurelian und der 1. *Quidam* der *Alia musica*, ja auch noch Regino zeigen, langwierigen und mit Umwegen verbundenen Erarbeitung dieser Rationalität betrachten kann: Eine gewisse Schulung in der Disziplin *Gehörübung* ist selbst heute noch notwendig, nämlich das Erlernen des Notenlesens.

Wie Guido ausdrücklich feststellt, gab es zu seiner Zeit Musikgelehrte, die davon nicht die geringste Ahnung hatten, also nicht fähig waren, nicht als *bestiae*, sondern *musici* zu singen; man darf fragen, ob das nur für seine Zeit gegolten hat.

Wenn Atkinson diese Sachverhalte, die in der Literatur schon lange ausführlich behandelt worden sind, nicht kennt, die eigentlichen Probleme also nicht weiß, dann sind damit seine Un- und Fehldeutungen zwar erklärt, nicht aber entschuldbar. Daß übrigens der zweite Autor der *Alia Musica* seine Kommentierung des Modells der Abschnittsintervalle aus einer rationalen Sicht her leistet, beweist u. a. (!) ed. Chailley, S. 128 § 49; vgl. auch S. 130 § 53.

zipation von gestalthafter Typisierung, aber auch von genuin vokaler Intuitivität als Faktor Augustinischer Beschränkung der Musik der Kirche — so vollständig nicht verstehen zu können, wie dies Atkinson in seinen Ausführungen darbietet, ist nur aus Nichtverstehen der Leistung Hucbalds und des Autors der *Musica Enchiriadis*, aber auch der Natur des Chorals zu erklären: Für die *Musica Enchiriadis* ist das, es sei nochmals betont, bewußt so und nicht antik formulierte Tonsystem „der“ *Dasia*-Notation eine Gott-gegebene Struktur der Wirklichkeit, die u. a. das *organum* erklären und ihm seine Funktion als *superficies* und *speculatio interioris* verleiht; die Idee, die *modi/toni/tropi* durch skalische Strukturen zu „erklären“, ist nicht aus dem Choral so als irgendwie natürlich gegeben abzuleiten, dazu muß man nicht einmal die Arbeiten von Hochwürden Turco und anderen beachten (andererseits: Warum sollte man das nicht?): Es ist keineswegs sicher, daß die, wie auch immer intuitiv konzipiert, Tonarten der vorrationalen Choralpraxis, d. h. des entsprechend klassifizierenden Umgangs mit seinen Melodien hinsichtlich der Bestimmung oder Charakteristik ihrer Unterschiede identisch mit denen der *finalis*-Strukturen zu bestimmen waren, daß also die *finalis*-Lehre nur eine rationale Wiedergabe einer auch intuitiv in gleicher Weise wirkenden Struktur gewesen sein müsse; eine solche Annahme diskussionslos einfach vorauszusetzen, das Problem gar nicht zu erkennen, das, u. a. in den, noch, nachweisbaren Chromatismen, aber auch den *cordes mères* modern, d. h. in rationaler Metasprache (!) zu umschreiben ist — einfach die *finalis*-Struktur, und das heißt die gesamte rationale Bestimmung von Tonarten durch Intervallverhältnisse, konkret die Lage von Halbtönen in einem Kontext von Ganztönen, als zeitlos gültiges Prinzip vorauszusetzen, kann nur als methodisch unhaltbarer Anachronismus gewertet werden; angesichts der vorliegenden Diskussion ist eine vollständige Ignorierung der entsprechenden Probleme unerträglich und im wissenschaftlichen Ergebnis verdunkelnd und nicht erhellend.

Angesichts der geradezu als Entdeckerfreude auftretenden mehrfachen Darlegung der Abhängigkeit tonaler Zuordnung einer *neuma*, einer Gestalteinheit modulo Halb- und Ganztonunterschied, in der *Musica Enchiriadis* kann gefolgert werden, daß hier eine, wahrscheinlich partielle, d. h. (noch) nicht vollständig auf das Gesamtrepertoire angewandte Entdeckung vorliegt, daß nämlich die Halbton-Ganztonrelation in solchen *neumae* als wesentlicher Unterschied von Melodietypen zu verstehen ist — das ist weder eine triviale Folge der Natur der Sache, der Gregorianischen Melodietypen, noch ein triviales Moment musikalischer Theoriebildung. Die Symmetrie hinsichtlich der Lage des Halbtons für das *tetrachordum finalium* ist ebensowenig eine zwangsläufige Folge der melischen Wirklichkeit, wie das Konzept überhaupt der *finalis* — wie gesagt, in „Byzanz“ wird man danach vergeblich suchen, oder müßte bei anderer Erkenntnis, die entsprechenden Nachweise falsifizieren — einfach auf Kenntnisnahme verzichten, ist kaum ein methodisch zulässiges Vorgehen.

Es spricht nichts gegen die Annahme, daß der mit der Konzeption der *finale*s zusammengehende Vorgang einer Projektion aller Melodien auf einen bestimmten skalischen Ton

(modulo *affinales*<sup>33</sup>) ein keineswegs „natürliches“, sondern auch spekulative Züge tragendes Konzept der Theoriebildung ist: Wie gesagt, beweisen schon die noch nachweisbaren Chromatismen, aber auch Probleme der Tonartzuweisung, darauf, daß dieses Konzept in welchem Umfang auch immer dem Choral aufgezwungen wurde, daß es also zumindest einen starken Anteil spekulativer, formaler theoretischer Aspekte hat — die aber, als Ordnung der Chormelodien in Tonarten verstanden, musikhistorisch wesentliche Bedeutung erhalten hat. Sie konnte durchgesetzt werden!

Die *finalis*-Lehre erwächst nicht etwa so irgendwie aus dem „Bauch“ oder Gefühlen des Chorals, sondern aus Rationalität und Antikenrezeption! Andererseits, wie auch Atkinsons weiteres Vorgehen zeigt, ist natürlich das Diskutieren bzw. die Inhaltsangabe von

---

<sup>33</sup>Vgl. bereits Hucbald, ed. Chartier, S. 202; er erwähnt zwar an gleicher Stelle das System der *Dasia*-Notation (Zeichen für Bezeichnetes verwandt — d. h. er erwähnt nicht die Zeichen, wohl das Bezeichnete, ein Unterschied!), wie er natürlich auch das symmetrische Tetrachord in diesem Zusammenhang kennt, als klar rationales, nicht intuitives Konzept, aber doch nur beiläufig, um gleich wieder auf die klassische Struktur zu gelangen.

Auch für Hucbald ist das Konzept des funktionalen Einzeltons verbindlich, ed. Chartier, S. 200, 16: *Ita ut ad aliquem ipsorum quattuor, quamvis ultra citraque variabiliter circumacta, necessario omnis, quaecumque fuerit, redigitur cantilena; unde et eadem finales appellatae, quod finem in ipsis cuncta quae canuntur, accipiunt. ...* Deutlich wird hier auch der Absolutheitsanspruch, das „Dogma“, daß es keine anderen Melodien geben kann! Die Erwähnung, nicht Darstellung, der ῥῆγοι in „Byzanz“ kennt diese „Dogmatisierung“ nicht — wäre das, in der Literatur erwähnt, nicht auch zu beachten?

Selbst die Idee, den Schlußton als Träger der Tonartklasse zu setzen, läßt sich, abgesehen vom vollständigen Fehlen eines solchen Kriteriums bei Aurelian und beim 1. *Quidam* der *Alia Musica* — auch das müßte doch auffallen! — nicht einfach aus der intuitiven Praxis ableiten: Woher sollte da ein Wissen stammen, zudem noch in einer rein vokalen Musik, daß die Töne strukturell irgendwie gleich sein sollten, d. h. ein einfaches Prinzip des Schließens als Tonartkriterium, denkbar z. B. in Kadenzformeln, kann nicht ausreichen (sogar abgesehen des Fehlens von jedem Hinweis auf eine Existenz in den betreffenden Texten), die *finalis*-Lehre auch nur ableiten zu können — von was, bleibt durchweg die Frage.

Nach der Formulierung dieser Art der „Fixierung“ von Melodien auf ihre *finales*, nämlich bestimmte Töne im Tonsystem, das man natürlich vorgängig rational verstanden haben muß, ist ein formalistisches rechnerisches oder rein strukturelles Jonglieren mit Konsonanzgattungen uninteressant, schafft keinen Rationalisierungsfortschritt. Auch von Hucbald her gesehen wird klar, daß die Rationalisierungsleistung mit den Oktavgattungen nichts zu tun hat. Was, schon angesichts vorliegender Literatur zu beachten wäre, will man nicht ein ganz neues Buch schreiben, ohne Berücksichtigung wesentlicher Ergebnisse bisheriger Interpretation der Quellen — oder, wenn einem das zu langweilig oder zu schwierig sein sollte, ohne Berücksichtigung der Art der Quellenaussagen. Das entsprechende unreflektierte Voraussetzen moderner, d. h. Guidonischer Konzeptionen von Tonart etc. durch Auda ist bereits getan, muß also nicht nochmals dargelegt werden, s. u.

verschiedenen oder auch gleichen Spielereien mit Möglichkeiten der Segmentierung und Kombinierung von Konsonanz-*species*, ein höchst unterhaltsames Spiel, dessen Beitrag zur Erkenntnis auch nur des mittelalterlichen, rationalen Tonsystems ohne Bedeutung ist — denn mit der Definition von *finales* als Teil der rational bestimmten Skala ist die Rationalisierung geleistet. Was die eigentlichen Leistungen von Oddo und Guido sind, die Formulierung von Musik als Folge von aufeinanderbezogenen Formteilen auf verschiedener hierarchischer Ebene, entgeht damit Atkinson ebenso wie die Ableitung dieser Formtheorie aus dem „alten“, letztlich Aristotelischen Ton-Buchstaben-Vergleich, womit Adrasts eher einfältige Assoziation zu einer Erkenntnis-schaffenden Ordnung von Musik als Form umgewandelt wurde — Atkinson beglückt seine Leser statt mit solchen „Irrelevanzen“ mit erneuten Darstellungen der so unterhaltsamen Musterbildungen in und auf der diatonischen Skala<sup>34</sup>. Darauf muß hier nicht mehr eingegangen werden; hier reicht der Verweis eben auf Auda (man sollte aber nicht übersehen, daß die wesentliche Leistung von Gevaert wie von W. H. Frere die Erkenntnis der Formelbindung der „Tonartenklassen“ ist: Daraus ergibt sich, daß die Tonarten ursprünglich wohl gestaltmäßig, als Typen und Arsenale von Typen bzw. Formeln bestimmt waren; diesen Aspekt wahrzunehmen und in Bezug zur frühen Theorie oder „Vorthorie“ der Tonarten zu setzen, verzichtet Atkinson offenbar gänzlich — dabei ist doch die Frage, was in intuitiver, „vorrationaler“ Zeit eigentlich die Klassifizierungen von Melodien in Tonartenklassen bestimmt haben mag, nicht trivial — bei der Masse an weniger brauchbaren Wiederkäuungen der *oral tradition* Lehre ist schwer

---

<sup>34</sup>Vgl. dazu auch Verf. *Über die babylonischen theoretischen Texte zur Musik*, 2. Auflage, *Hei-Dok* 2002, S. 31 ff.

Man kann in der Freude an der Durchführung der entsprechenden Permutationen und Schematismen eine Parallele zur Hexachordkasuistik, nicht nur der älteren „Theorie“, sondern auch neuerer Deuter sehen, worauf Verf. *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998, hingewiesen hat; daß daraus auch noch semantische Deutungen höchster Spekulativität abgeleitet werden ... läßt an der Fähigkeit der so interpretierten Komponisten zweifeln, weil ihr Werk solche Deutungen bei Beachtung der herstellungstechnischen Möglichkeiten ausschließt, ihre Phantasie also weit hinter der ihrer Deuter zurückstehen läßt. Es ist erfreulich, daß jetzt Steffano Mengozzi, *‘Si quis manus non habeat’: Charting non Hexachordal Musical Practises in the Age of Somisation, Early Music History*, 2007, Vol. 26, S. 181 ff., von Seiten der Theoretiker, die diesen Schematismus nicht für sinnvoll gehalten haben, her gesehen auf diese formalistische Kasuistik, den Solmisationsschematismus eingeht und daraus diskutiert, ob die Annahme wirklich sinnvoll ist, daß die Komponisten der Zeit die Töne der Skala nur hexachordal eingeschränkt denken konnten (vgl. die Diskussion ib., S. 63).

Daß mit dem Werk von Chr. Berger eine neuere deutsche, in ihren semantischen Deutungen so ungeheuer Erstaunliches zutage fördernde Arbeit vorliegt, ist dem Autor leider entgangen (oder ihm reichte das betreffende Werk des amerikanischen Namensvetters und Themengebers), ebenso wie der Versuch des Verf., die Notwendigkeit, von Komponisten derartig abwegige und umständliche Formalismen als Voraussetzung ihres Komponierkönnens zu postulieren, auf Plausibilität in Hinblick auf die gegebenen Herstellungsfaktoren zu überprüfen.

zu verstehen, daß, vgl. Anm. 13 auf Seite 1231), Atkinson einen wesentlichen Aspekt dieser Lehre völlig unbeachtet läßt: Die Vorrationalität oder Intuitivität der Existenz des betreffenden Tonsystems und der Elemente der Melik macht von vornherein deutlich, daß nicht die Ausrichtung einmal direkt am antiken System, zum anderen an einer neuerfundenen Ordnung des Systems, des Bezeichneten der *Dasia*-Zeichen, sondern überhaupt erst die Fähigkeit zur Rationalität aus der Antike übernommen, der wesentliche Faktor des Rationalisierungsvorgangs war, d. h. daß überhaupt erst einmal verstanden werden mußte, was Intervalle etc. konkret, singend wie abstrakt, eigentlich sind — Oktavzuordnungen etc. sind gegenüber dem Verstehen aller Intervalle, der Kategorie *Tonsystem* etc. sekundäre, formalistische Erscheinungen. Wenn dann noch spätestens mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* — s. o. die entsprechende Anmerkung (im Inhaltsverzeichnis zu finden) die dreifache Terminologie *modus, tropus, tonus* von Boethius geläufig war, kann eine Spezifizierung der *toni* durch die gentilen Namen keinen Rationalisierungsschritt mehr bedeuten).

Seltsam ist auch, daß Atkinson nochmals an variablen Beispielen die von G. Jacobsthal etwas früher und anhand wesentlich weniger Quellen, aber adäquat dargestellten Entchromatisierungen erläutert, immerhin, wie bemerkt, hat auch er jetzt eine Ahnung, aber wohl kein inhaltliches Wissen von Jacobsthals Beitrag. Und was man sonst von ihm an Ausblicken zur Chromatik findet ... ist ebenso wie sein gesamter Beitrag von dezidierter Unkenntnis vorliegender Literatur, vor allem aber der darin erörterten Probleme bestimmt. Einen Beitrag zum Verständnis der mittelalterlichen Musiktheorie kann man Atkinsons Buch deshalb nicht nennen, es führt erkenntnismäßig weit vor die Zeit z. B. der Veröffentlichung von Verf. *Musik und Grammatik* zurück, wenn er nicht einmal das Problem sieht, daß Aurelian ja noch den rationalen Einzeltonbegriff nicht besaß, daß es keine rationale, vor oder neben der Antikenrezeption laufende *chant theory* gibt, daß die *finalis*-Lehre nicht ohne antike Vorgabe, ohne inhaltliches Verstehen der antiken Theorie der Melik möglich war, daß die Achttonartordnung sicher nicht ursprünglich für die lateinischen liturgischen Lieder galt, daß sie aber einen wesentlichen Anlaß für das Programm der Rationalisierung dargestellt hat, daß die Heranziehung antiker Musiktheorie auf den strikt vokalen Gesang der lateinischen Kirche ein wertungsmäßig hochgradig nichttrivialer Vorgang war<sup>35</sup>, daß die „Theorie“ der *παπαδίκη* sich ebensowenig über die

<sup>35</sup>**Musiktheorie als Lieferant „schöner“ griechischer Wörter** Liest man z. B. in der Sequenz *Ad celebres Rex celice, laudes cuncta* in Strophe 9 a (*Sapientia et Eloquentia*, edd. Iversen & Bell, 2009, S. 476): *Vox per ethra, nos per rura Dena (?) pars electa, Harmonie vota Damus hyperlidica citara ...*, so dürfte erkennbar werden, einmal welcher Wechsel von Augustins *Psalmi* und Ambrosii Hymnen her gesehen in den poetischen Liedtexten der Liturgie eingetreten ist: Die heidnischen Termini, explizit von Augustin ausgemerzt, werden als poetisch rhetorischer Schmuck eingesetzt zur Hervorhebung der besonderen Schönheit und damit Würdigkeit, andererseits wird deutlich, welcher Einfluß der Rezeption antiker Musiktheorie — hier natürlich nicht konkret auf die Tonart bezogen — als Lieferant besonders aufwendiger, zudem noch griechischer in dieser Weise verwendbarer Wörter zukommt.

Daß die Aufrufung einer *hyperlidica cithara* eine Häufung interessanter, irgendwie musikbezogener Wörter darstellt, ist klar, daß damit aber explizit das exordiale Instrument antiker Dichtung erscheint, dürfte auch unter Voraussetzung der geläufigen Symbolik nicht im Sinne Augustins oder Ambrosii gewesen sein — ausweislich der Hymnen von Ambrosius sind solche, ihm aus antiker direkter Tradition natürlich geläufige Mittel der Exordialtopik offensichtlich unpassend erschienen. Wenn übrigens die Herausgeber des zitierten Bandes „übersetzen“ ... *with a hyperlyric harp* ..., weiß man nicht mehr, was man sagen soll, außer, daß Beachtung relevanter Literatur vielleicht doch vor gar zu groben Schnitzern des Nichtverstehens schützen könnte (eine vergleichbar oberflächliche „Übersetzung“ findet man auch ib., S. 504, aus der Sequenz *Quam dilecta tabernacula* zu *Sponsum millena milia Una laudent melodia Sine fine dicencia alleluia, alleluia* durch ... *praise the spouse singing melodies without end* ...; wichtig ist ja wohl, daß ohne Ende *una melodia* gesungen wird, mit einer *Melodie* und nicht *Melodien*, das *una voce* ist hier einmal durch die *una melodia* wiedergegeben: Solche stilistischen Abwechslungsbemühungen sollte man nicht durch Fehlübersetzungen verdecken wollen).

Die Wiederholung einer exordialen, kohortativen Formulierung zu Ende einer Sequenz ist übrigens üblich; zu Anfang wird die *caterva* ermahnt: *Pangat nunc canora Caterva simphonia Odas atque solvat Concio tibi nostra*. Mit *Simphonia* ist wenigstens eines der schönen griechischen Wörter verwandt worden. Bei der Voraussetzung von Instrumentensymbolik bei derartigen kohortativen exordialen Stellen ist zu beachten, daß die Beliebtheit der *cithara* nicht auf die Psalmen zurückgeführt werden kann, sondern auf die poetische Tradition, und die ist nicht notwendig christlich, zumal es da andere Inspirationstopoi gibt: Die Formulierung *Laudes tibi dicimus pie rex Persolvat nostra cythara: Alleluia, Corpus Troporum* V, ed. G. Björkvall, S. 318, ist mit ihrer Einsetzung der *cythara* für das eigene Singen nicht einfach Instrumentensymbolik, sondern auch Teil der genannten Exordialtopik des in die Saiten greifenden Dichters (vgl. zu dieser besonderen Beliebtheit der *cithara* auch ib., S. 377 in der Prosa *Carmen nunc nobile: ... concio nivea voce clara ... Nostra citareis Concinat puro fidibus Aptans corde cantica. ...*).

Unterhaltsamen Unterricht der topischen Möglichkeiten solchen Ausdrucks und der Nutzbarkeit der Musiktheorie — bei gleichzeitiger, trivialer Nichtkonkretheit — findet man auch, ib., S. 404, in der Sequenz *Alleluia, Claris vocibus*, wobei der Anfang noch theologisch sinnvolle Aspekte anführt: *Claris vocibus inclite Cane turma Sacra melodimata // Voci mens bene concina Sonent verbis Neumata concordia*: Die Übereinstimmung von *vox et mens* ist klar, die Weiterführung auf *sonent verbis neumata concordia*, daß also die Melodieteile — oder einfach Melodien — den *verba* übereinstimmend klingen sollen, ist dagegen weniger topisch, erinnert in der Ausdrucksweise an das letzte Kapitel der *Musica Enchiriadis*. Aus der Augustinischen bzw. Kirchenväter-Tradition der Einheit von *cor et os* o. ä., jedenfalls läßt sich diese „Erweiterung“ nicht ableiten, auch nicht aus der maßgeblichen Stelle in den *Bekennnissen* Augustins.

Natürlich ist denkbar, daß einfach ein allgemeiner Harmonietopos auch die Einheit von Melodie und Wort denken läßt, daß also kein Einfluß (wenigstens auf diese Formulierung beim ersten Autor, die Topik wäre erst zu überprüfen), zudem noch einer bestimmten Schrift notwendig voraussetzen wäre; auch das Wort *melodima* ist natürlich nicht direkt aus Musiktheorie übernommen zu denken (wenn ein anderer Dichter, in der 10. Strophe seiner Dichtung „singt“:

reine Anzahl hinaus mit der westlichen Theoriebildung schon von Aurelian parallelisieren läßt, und andere zentrale Faktoren des Rationalisierungsvorgangs und seiner Implikationen sind Atkinson, natürlich trotz vorliegender Literatur, so fern, daß er mit seinem Buch höchstens zur Verunklärung bereits lange erkannter Sachverhalte beitragen kann.

Natürlich stellt sich die Frage, warum dann auf einen derartigen Forschungsstands-rückschritt so ausführlich eingegangen wird. Die eine Antwort besteht darin, daß ein vorgelegtes Werk das Recht auf Beachtung hat, eingehend und kritisch auf neue oder überhaupt

---

*Ideoque tibi nostra Christe phistula, Syllabatim pangat neumata ...*, und er anschließend theologisch sinnvolle Ausführungen poetisch gestaltet, ist die Wortzusammenstellung stilistisch nur erträglich, wenn man das „Bild“ ohne den Bezug zum konkreten Instrument, also als Reihung beliebiger „musikalischer“ Floskeln sieht, ed. G. Björkvall, *Corpus Troporum* V, S. 318).

Wenn der Dichter, soweit man ihn so bezeichnen kann, zum Schluß nochmals in der angedeuteten Tradition adhortativ spricht *Divina robusto tetracorda Plectro docta manus perite feriat*, wird wie bereits oben angemerkt die Zulässigkeit poetischer Formulierungen schon etwa strapaziert, bei aller Symbolik, kommt doch die Erinnerung an die *docta puella* eines in der Überlieferung der *Carmina Cantabrigensia* ausradierten Liedes auf. Natürlich stammt der Ausdruck *tetrachordon* aus der Musiktheorie, daß deren Plural *robusto plectro* die *docta manus perite ferire* soll, hat einen stilistischen Wert, den das völlige Fehlen derartiger rhetorischer Ornamentik bei Notker ausreichend qualifiziert. Immerhin zeigt sich eine literarische Vertrautheit mit solchen „musiktheoretischen“ Wörtern, die dann in irgendeiner Beziehung zu exordialtopisch geläufigen Wendungen gebracht werden, hier des in die Saiten greifenden Dichters — modulo natürlich der solche Ausdrucksweise erträglicher machenden Symbolik, die dafür „sorgt“, daß nicht etwa eine Aufhebung der dem Mittelalter völlig klaren Grenzen von Weltlich und Geistlich eintritt.

Auch darauf macht das entsprechende 5. Kapitel von Verf. *Musik als Unterhaltung* aufmerksam: Es liegt in solcher Formulierung eine verweltlichende Potenz — Aphrem hat in seinen geistlichen Liedern derartige Formulierungen ebenfalls nie gebraucht (womit, das ist offenbar notwendig zu erwähnen, nicht behauptet wird, daß Aphrems geistliche Lyrik in irgendeiner anderen als rein phänomenologischen Weise mit westfränkischen Sequenzen zu parallelisieren wäre!).

Daß auch, wenn hier schon auf diesen Zusammenhang eingegangen wird — man vgl. auch die Hinweise auf eine hinsichtlich Konkretisierung verfehlte Gedichtinterpretation durch Atkinson in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 27 ff.! —, selbst die *modi* eine poetische Nutzung finden konnten, zeigt *Corpus Troporum* V, ed. G. Björkvall, S. 329, 17: *Laude nunc symphonia Et extolle clara melos ad astra Modalisque in excelsa resulta: alleluia* — warum so viele „zufällig“ gefundene?, nein mühsam gesuchte Stellen anführen? um, auch in Hinblick auf die oben angegebene Fehldeutung auf die Notwendigkeit hinzuweisen, sich bei Befassung mit solchen Texten zumindest um einen Ansatz von Statistik zu bemühen, um die Topik und Formelhaftigkeit erkennen zu können.

Die *musica* selbst wird offenbar recht selten aufgerufen, sie findet sich z. B. in der Prosa *Ornata cantibus: Musica perstrepat ampla canora Sursum ferens dulcia dogmata ...*, wobei man geradezu an eine Art Musenanruf denken könnte, also fragen kann, ob speziell die *ars musica* „der“ Theorie gemeint ist.

Erkenntnisse geprüft zu werden<sup>36</sup>, zum anderen aber ist ein derartiges Zurückschreiten hinter schon lange erreichte Ergebnisse in Hinblick auf die Bedeutung des Vorgangs der Rationalisierung der (liturgischen, damit aber, hier liegt das wertungsgeschichtliche Problem, dann jeder) Musik zu groß, um nicht auf die Ungeheuerlichkeit eines solche Beitrags angemessen hinweisen zu müssen. Interessant ist in dieser Hinsicht bereits, daß allein schon der Terminus Atkinson unbekannt bleibt; wem der Stil dieser Reaktion auf Atkinsons Beitrag widerstreben sollte, müßte einmal darauf achten, daß sich qualifizierende Bemerkungen ausschließlich aus konkreten Zitaten und Bewertungen konkreter Behauptungen und Ausführungen Atkinsons ableiten und deshalb auch inhaltlich begründet sind, zumal die Methode des Verzichts auf Kenntnisnahme auch nur von formulierten Problemen die totale Nichtachtung der etwas tiefer reichenden Arbeiten anderer impliziert, was ja nicht notwendig ein charakteristisches Kennzeichen des Faches sein muß, es sei denn man habe als deren grundlegendes Motto aus *Peer Gynt* übernommen: *Troll sei dir selbst genug*<sup>37</sup>.

### 3.2 Kann in der Augustinischen Tradition im liturgischen Gesang Musik und Text nicht unterschieden werden? Zu einigen Vorstellungen über Smaragdus und über westfränkische Sequenzen

G. Iversen behauptet in ihrem Beitrag, *Psallite Regi nostro, psallite*, in *Scientia et Eloquentia, Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama, and Biblical Com-*

<sup>36</sup>Es ist natürlich sehr viel einfacher, und im Fall eines derartigen Beitrags das Leben wesentlich erfreulicher gestaltend, auf die Lektüre und damit jeden Ansatz zu einer wissenschaftlichen Diskussion gänzlich zu verzichten, so wie dies das approbierte Prinzip des großen Musikmediävisten M. Haas ist. *O beati negligentes et nescientes ...!* Für Verf. war eine derart eingehende Würdigung von Atkinsons Beitrag geradezu eine Zumutung, der er sich aber unterzogen hat.

<sup>37</sup>Der große Vorzug der hier, leider, zu besprechenden Arbeit von Atkinson, der „Verzicht“ auf tiefstinnige, ahndungsvolle Spekulationen über Nichtexistenzen, Irrelevanzen und Assoziatives aus anderen „Wissenschaften“, was für viele deutsche Beiträge so charakteristisch ist, die Konzentration auf die Quellen, wird durch diesen Verzicht und damit die Ignoranz (oder Ignorierung) wesentlicher Voraussetzungen und Umstände der Rationalisierung völlig zunichte gemacht. Nicht gerade erfreulich ist auch, daß Atkinson die Kritik an bereits von ihm veröffentlichten Behauptungen einfach nicht zur Kenntnis genommen hat, so erscheint sein Beitrag als glänzendes Zeugnis für das Nichtverstehen gerade der wesentlichen Faktoren des Rationalisierungsvorgangs der Musik im lateinischen Mittelalter — auch nur eine oberflächliche Beachtung vorliegender Literatur hätte Atkinson vor derartiger Unzulänglichkeit in Hinblick auf das Wesentliche schützen können: Wissenschaft als Stillstand mag noch angehen, Wissenschaft als Rückschritt ist nicht mehr leicht erträglich.

*mentary in the Middle Ages*, edd. G. Iversen u. N. Bell, Brepols 2009, S. 14, daß *The singers in this period would never have perceived the words separated from their melody*. ... Sie fügt in von bestehender Literatur bewundernswert unberührter Unbekümmertheit noch einige Loci communes zum *iubilus* etc. hinzu, und liest daraus auch noch ab, daß *a central and paradoxical function of these texts* gewesen sei, *to express the inexpressible, to pronounce in word what no word can describe*. ... Natürlich wird man von Gunilla Iversen nicht erwarten können, daß sie der Diskussion über den *iubilus* bei Augustin hinsichtlich der Konkretheit dessen, was er damit jeweils konkret meinen könnte, zur Kenntnis nimmt, denn da handelt es sich um etwa subtilere Vorstellungen und Probleme.

Zunächst aber zu ihrer ersten Behauptung, die sie auch noch aus der bekannten Zusammenstellung von — fast allen — Topoi der liturgischen Wertung von Musik durch Smaragdus im 2. Kapitel seines *Diadema Monachorum, De disciplina psallendi* zusammenstellt; es handelt sich dabei, wie ebenfalls sofort erkennbar, um eine in der Tradition z. B. von Isidors Ausführungen über die Kirchenämter stehende Behandlung der monastischen Tätigkeiten, wie eben die *oratio*, die *lectio* und eben auch das *psallere*. Natürlich ist es nicht Merkmal der Musik alleine, das *ineffabile* zum Ausdruck zu bringen, das leistet auch die *oratio*: *Intus est ergo in desiderio clamor secretus, qui ad humanas aures non pervenit, et tamen auditum conditoris replet.*, was als Ausführung zum vorausgehenden Satz zu verstehen ist: ... *et Moyses ad strepitum verborum tacet: et tamen silens aure Divinae pietatis auditur* ... Insofern ist das *Singen/Sagen im Herzen* nicht etwa eine nur Musik eigene Potenz; nur muß Musik in der Liturgie entsprechend verstanden werden, als ein Mit-, eventuell sogar ein Gegeneinander von Hörbarem und Unhörbarem.

Smaragdus schreibt zum *psallere*, das als *disciplina* natürlich als institutioneller Brauch der Liturgie verstanden wird (für Augustin gab es hier noch eine gewisse Unsicherheit, ob das Institut wirklich zulässig sei) (die folgenden Ausführungen als *exposition on psalm 46* zu bezeichnen, G. Iversen, S. 13, trifft also nicht das Problem, es geht Smaragdus um monastische, liturgische Gattungen bzw. Dienste): *Oportet enim nisibus totis obedire illi, qui per Prophetam admonet dicens: Psallite sapienter* (Ps. XLVI) *Cantat et sapienter, qui quod psallit, intelligit. Nemo enim sapienter agit, qui quod operatur non intelligit*. Das *sapienter* wird hier also von einer Vorschrift für jedes Tun abgeleitet: Handeln setzt Einsehen in das Tun voraus, also Rationalität, die den Menschen von der Guidonischen *bestia* bzw. *cantor* unterscheidet (es ist wenigstens überlegenswert, ob die entsprechende Abwertung des „Musikers“ bei Augustin und Boethius nicht einer der Wertungsfaktoren war, die den Rationalisierungsprozeß in Gang gesetzt haben, worauf Verf. im 4. Kap. von *Musik als Unterhaltung* eingeht). Dies heißt dann für das Singen der Psalmen — und anderes als die *eloquia Divina* schließt z. B. Agobard aus — die Einsicht in den Sinn des Gesungenen, das Verstehen, was zunächst in einem etwas seltsamen Beispiel erläutert wird (anschließend): *Quod enim est in omnibus cibis gustus, quo dinoscitur cuius saporis sit, hoc est in Verbis Sanctae Scripturae prudentia et sensus*. Der Geruch der Speise, die den Geschmack, sozusagen den Sinn einer Speise anzeigt, entspricht in den *Scripturae Sanctae* der Sinn und der Inhalt. *Si quis ergo ita animam suam intendat in singula verba psalmodiae, sicut gustus intentus est in discretionem saporis ciborum, iste est, qui complevit*

*quod dicitur: Psallite sapienter. ...*

Es geht durch Verstehen der einzelnen Wörter wie beim Geruch der einzelnen Speisen, den Sinn zu verstehen, weshalb das Wesentliche bei einem „Umgang“ mit Psalmen zunächst das Bemühen um die einzelnen Wörter sein muß, das ist Voraussetzung für ein *sapienter psallere*; man wird den Vergleich nicht für sehr gelungen halten (und nach seiner Herkunft suchen müssen), klar ist aber, daß hier vom eigentlichen Singen noch nicht gesprochen wird, sondern allein darum, daß ein sinnvolles *psallere*, das nicht beschränkt sein muß auf konkretes Singen, erst einmal den Sinn, ausgehend von den einzelnen Wörtern zu verstehen hat.

*Bonum est corde semper orare, bonum etiam sono vocis Deum spiritualibus hymnis glorificare. Nihil est sola voce canere, sine cordis intentione.* Dies ist der Topos der notwendigen Übereinstimmung von *cor et vox*, wobei zwangsläufig der *vox* an sich kein Wert zukommen kann, reines Singen ist kein *sapienter psallere*, denn es fehlt die Einsicht, die nur im oder durch das *cor* möglich ist. Dieser Topos besagt jedoch nicht, daß Musik ohne Worte undenkbar wäre, er fordert zur Übereinstimmung auf — das reine Singen, das Wohlgefallen an Musik an sich, das für Augustin die große Gefahr liturgischer Musik darstellt, ist immer gegeben, Teil sozusagen jeder Vertonung des Chorals; andererseits ist ebenfalls nach Augustin die laute Verkündigung des im Herzen Gedachten eine in der Liturgie institutionalisierte positive Aufgabe, die auf das Wort des Apostels zurückgeht: *Sed sicut ait Apostolus: Commonentes vosmetipsos psalmis, hymnis et canticis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Deo ...*, es geht hier nicht um ein „Ansingens“ Gottes, sondern um die sinnlich faßbare Bekundung des Innersten zum Nächsten, es geht „nur“ um die sozusagen rein menschliche Seite liturgischer Handlung.

Ob der Apostel dies so konkret gemeint hat, ist eine hier irrelevante Frage, Smaragdus liest den Text in dem Sinne, daß die äußere, „vokale“ Verkündigung in Übereinstimmung mit dem Herzen geschehen muß; ebenfalls ein bekannter Topos.

*Hoc est non solum voce, sed corde psallentes. Unde alibi: Psallam spiritu, psallam et mente.* (1. Cor. XIV). Neues wird hier nicht gesagt, das Singen *spiritu* wird von Smaragdus im Sinne von „körperlichem“ Singen verstanden, dem das Singen *mente* gegenübersteht.

*Sicut orationibus regimur, ita psalmorum studiis delectamur.* Diesen, ebenfalls direkt anschließenden Satz würde man von modernem Verständnis her im Sinne der *delectatio* durch das Singen von Psalmen deuten, kaum mit Recht, denn es geht hier um das *studere psalmos*, also das, was dem *sapienter psallere* eigentlich vorauszugehen hat, das Verständnis der gesungenen Wörter (wie diese „Vorschrift“ nach der Rationalisierung eingesetzt werden konnte, vgl. Anm. 331 auf Seite 745). Leider kann man den folgenden Wirkungskatalog daher nicht etwa im Sinne einer gemeinten musikalischen Semantik (miß)verstehen: Es geht um die Inhalte der Psalmen, weshalb man auch *psallere* nicht durchweg in einem engen konkreten Sinne verstehen darf: *Psallendi enim utilitas tristia corda consolatur, gratiores mentes facit, fastidiosos delectet, inertes exsuscitat, peccatores ad lamenta invitat.* Der Kenner der Tradition der Psalmenauslegung wird erkennen, daß es sich hier um eine rein literarische Tradition der Wirkung von Psalmen handelt, nicht etwa um eine

musikbezogene Semantik.

Augustinische Tradition dürfte in der anschließenden Formulierung wirksam sein: *Nam quamvis dura sint carnalium corda, statim ut psalmi dulcedo intonuerit ad affectum pietatis animum eorum inflectit.* Der *affectus pietatis*, spezifiziert in der *flamma pietatis* ist an der bekannten Stelle, an der Augustin über die Musik in der Liturgie spricht, auf Musik bezogen — und dennoch bleibt hier ein Rest an Zweifel, ob auch Smaragdus die paraphrasierten Formulierungen selbst in gleicher Weise spezifisch versteht, oder doch mehr auf Sinn und Wirkung der Psalmen, nach deren Tradition eben als *intonare* allgemein aufrufbar bezogen; immerhin wird im Folgenden Augustin weiter paraphrasiert und in origineller Weise umgeformt: Der Christ hört eigentlich nur die *verba Divina*, nicht *vocis modulationem*, dennoch hat die Musik eine besondere Wirkung, nämlich die der *compunctio*.

Augustins *nescio qua occulta familiaritate* hinsichtlich der Wirkungsbeziehungen zwischen *omnes (!) affectus spiritus nostri* und zugeordneten *proprii modi in voce atque cantu* (*Conf. X, 33, 49*) wird hier verkürzt auf ein nicht ganz klar verständliches *nescio quo pacto*, es bleibt aber doch noch ein Rest der Erörterungen Augustins erhalten; Smaragdus scheint allerdings kein Wissen der antiken Affektenlehre zu haben, also insbesondere nicht den Anfang von Boethius *De inst. mus.* gelesen zu haben (eine Lektüre, für die Amalar in der Zeit oder etwas später der erste Zeuge zu sein scheint). Smaragdus reduziert damit diese für Augustins Argumentation wesentliche — er hat sie nicht verstanden —, weil schon in *De musica VI* als grundlegendes Problem behandelte Tradition einer direkten Wirkung hörbarer, sinnlich erklingender Musik auf die Seele auf die liturgische Anwendung: Mit Musik ist die Zerknirschung des Herzens leichter zu erreichen.

Dies sieht er im Gegensatz zwischen reinem Verstehen der Texte, die einen Christen bestimmt und einer, sozusagen trotzdem gegebenen Wirkung von Musik, also des Gesangs von Psalmen (daß *De musica VI* für die Zeit zu schwer zu verstehen war, ergibt sich nicht nur aus der Wirkungsgeschichte, sondern wird auch dadurch entschuldigt, daß noch deutsche Professoren der Altphilologie des 20. Jh. schon die erste Hälfte des ersten Buches dieses Texts dezidiert unverstanden gelassen haben, vgl. Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. II, Anmerkungsband, Anm. zu Kap. IV, 179, S. 181 f., Anm. 182, S. 186 ff., Anm. 183, S. 187 f., Anm. 191, S. 191 ff., und Verf. im ersten Band dieses Beitrags, S. 1252 ff. — wo noch weitere Beispiele neuerer und neuester Unfähigkeit zum Verstehen der Gedankengänge Augustins angezeigt sind; man muß dazu nur das Inhaltsverzeichnis betrachten —, oder Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 74 f. — eine wissenschaftliche Diskussion kann man mit solchen Hinweisen natürlich nicht auslösen): *Dum enim Christianum non vocis modulatio, set tantum verba Divina, quae ibi dicuntur, debeant commovere, nescio quo tamen pacto, quam modulatione canentis major nascitur compunctio cordis. Multi enim reperiuntur, qui cantus suavitate commoti, sua crimina plangunt, atque ex ea parte magis flectentur ad lacrymas, ex qua psallendi insonuerit dulcedo suavissima.*

Augustins generelle Rührung durch die Musik der oder in der Liturgie wird hier eben-

falls reduziert zur Wirkung auf den Sünder, der durch die *suavitas cantus* leichter zu Tränen über seine Sünden gerührt werden kann; eine Verkürzung des eigentlichen Sinnes von Augustins Begründung der, immer gefährdeten, Anwendung von Musik in der Liturgie, die auf Probleme mit dem Verständnis dieser Augustinischen Vorgabe zeigt: Augustin geht es zunächst um die Rührung an sich, die der Liebe zu Gott im Herzen einen Weg eröffnen kann durch Entzündung eben der *flamma pietatis* — eine Erfahrung, die Smaragdus vielleicht ebenso fern war wie vermutlich Gregor d. Gr. Immerhin wird man annehmen dürfen, daß für Smaragdus nicht nur besondere Sünder, sondern alle Menschen bzw. *Christiani* dieser Wirkung von Musik zugänglich sind, denn jeder Mensch ist Sünder; daß Augustin die Wirkung besonders auf die einfacheren Menschen — aber auch auf sich — explizit ausspricht, wird man wohl nicht in dieser Begrenzung der Wirkung auf den Sünder wiedererkennen müssen.

Von einer eingehenden, zum Verständnis führenden Lektüre von Augustins Darstellung des Problems von Musik in der Liturgie kann bei Smaragdus nicht gesprochen werden, vielleicht kann auch keine eigene Lektüre vorausgesetzt werden (oder nur lange Zeit vor Abfassung des *Diadema*).

Als nächster Topos erscheint der für Augustin in den *Bekennnissen* nicht relevante Bezug zum — ewigen — Lob Gottes: *Oratio in praesenti tantum pro remedio peccatorum effunditur, psalmorum autem decantatio perfectum Dei laudem demonstrat* — im Sinne von *symbolisiert* — *in gloriam sempiternam, sicut scriptum est: Beati, qui habitant in domo Tua, in saecula saeculorum laudant te.* (Ps. 83) *Cujus operis ministerium quicumque fideliter intentaque mente exequitur quodammodo Angelis sociatur. Unde et in alio loco idem Psalmographus ait: In conspectu Angelorum psallam Tibi* (Ps. 137).

*Psalmodiae hic virtus ostenditur, ut qui puro corde inter homines psallat, etiam sursum cum Angelis canere videatur.*

*Hinc Apostolus ait: Commemntes vosmetipsos ...*

Der Topos des Psalmsingens als sozusagen irdisch endliche Symbolik des ewigen Lobgesangs hängt ab von der Identifikation von Psalmsingen und Lob; der gesetzte Gegensatz zur *oratio* liegt darin, daß das Gebet nur für den Einzelnen und daher zeitlich „punktuell“ erscheinen kann, wogegen der Psalmengesang sich als ein sich Einordnen in den allgemeinen, ewigen Lobgesang verstehen läßt; dabei ist Voraussetzung natürlich, daß dies *puro corde* geschieht, also unter Beachtung der Forderung nach Übereinstimmung von *cor et vox*; eine geradezu triviale Voraussetzung, denn der, der nur schön, „herzlos“, singt, kann sich nicht in diesen ewigen Lobgesang, wenigstens auf Zeit, einfügen. Eine gewisse Originalität von Smaragdus liegt in dieser Verbindung der Wahrheit des Singens aus dem Herzen als Voraussetzung des Lobsingens — für Augustins Frage nach dem Sinn und der Gefahr von Singen in der Liturgie hat dieser Aspekt natürlich keinen Wert, denn es geht um das, verantwortliche, Erleben des jeweils Einzelnen, das aber als menschlich allgemeine Wirkungspotenz dann für die Liturgie als Zusammensein einzelner, sich gegenseitig den Zustand ihres Herzens kundtuender Teilnehmer der Liturgie. Smaragdus sieht sehr viel einfacher eine Verbindung vom Einzelnen zum Allgemeinen eben in der Zuordnung

des Singens zum allgemeinen Lob Gottes. Die „Masse“ von betroffenen Menschen und das zwangsläufige Verharren in dieser Welt sagt die Wendung *inter homines psallere* aus. Der Bezug zum Topos der Übereinstimmung von *Herz und Stimme* wird anschließend noch weiter ausgeführt:

*Et canere igitur et psallere et laudare Dominum magis animo, quam voce debemus. Hoc est quippe quod dicitur cantantes in cordibus vestris. Vox etenim psalmodiae cum per intentionem cordis agitur, per hanc omnipotenti Deo ad cor iter paratur, ut intentae menti, vel prophetiae mysteria vel compunctionis gratiam infundat.*

*Unde scriptum est: Sacrificium laudis honorificabit me, et illi iter est, quo ostendant ille salutare Dei (Ps. 49). Et illud: Cantate Domino, psalmum dicite nomini ejus iter facite ei, qui ascendit super occasum; Dominus nomen illi (Ps. 67) ... etenim super occasum ascendit, qui mortem resurgendo calcavit.*

*Cui dum cantamus iter facimus ut ad nostrum cor veniat, et sui nos amoris gratia accendat ...*

Dies ist eine neue Topik, die sich auf Augustin beziehen könnte, daß nämlich durch die Erweichung des Herzens durch Gesang der Weg zu Gott im Innersten leichter gemacht wird; Smaragdus gibt eine eigene, unabhängige, weniger tiefreichende Deutung direkt aus den Psalmen, daß der Weg zum Herzen für Gott durch den oder beim Gesang bereitet wird. Eine andere Erklärung, d. h. eine Erklärung aus der Natur des Psalmensingens findet Smaragdus nicht, er reproduziert hier nur die Formulierung der zitierten Psalmstellen, obwohl natürlich gerade dafür Augustins Herzensbegriff wesentlich gewesen wäre — gerade diese innere Begründung, die für Augustins Wertung von Musik in der Liturgie wesentlich ist, fehlt auch insgesamt bei Smaragdus weitgehend, wenn auch nicht völlig; sie werden zu parataktisch aneinandergereihten Topoi (in dem von G. Iversen dankenswerterweise mitgeteilten *Versus* aus *MGH, Poetae I*, 691, findet sich dann der Topos des *sine fine canere*, ib., S. 45, mit einem Katalog der Zeiteinheiten, also der Katalogfigur ornamental poetisch gestaltet: *Omnibus diebus, horis, et momentis singulis, mensibus cunctis et annis omnibusque saeculis Turba fratrum dicit hymnum mysticis in vocibus*; man wird allerdings nicht unbedingt übersetzen wollen: *the choir of the brothers* — nicht *brethren*? — *sing hymns in inspired voices*, denn ein konkretes ewiges Singen ist den, menschlich irdischen, *fratres* trivialerweise unmöglich; man wird also an Augustin denken, daß jeder Augenblick des Lebens ein Lobsingen sein soll, auch wenn ein wirkliches Singen ausgeschlossen ist, weshalb man *mistiche* hier mit *symbolisch* o. ä. deuten sollte, *inspired* ist ersichtlich falsch<sup>38</sup>.

<sup>38</sup>Wie bereits bemerkt, setzt A. de Lamartine den Topos der Entsprechung des ewigen liturgischen Gesangs und der innersten Wahrheit mit der Inspiration des Dichters in Zusammenhang, wenn er z. B. in *Les Préludes* in der Einleitung formuliert: ... *Ô lyre! ô mon génie! Musique intérieure, ineffable harmonie, Harpes, que j'entendais résonner dans les airs Comme un écho lointain des célestes concerts, Pendant qu'il en est temps, pendant qu'il vibre encore, Venez, venez bercer ce cœur qui vous implore. Et toi donnes l'âme à mon luth inspiré, Esprit capricieux,*

Die anfangs gestellte Frage aber, ob für die Zeit Musik — natürlich immer die im Rahmen der Liturgie — nicht ohne Wörter gedacht worden sein könnte, wird auch durch diese „reduzierte“ Wiedergabe von Topoi beantwortet: Das Singen an sich, in dem nur die Melodie gehört wird, ist als Gefahr auch auf dieser gegenüber Augustin erheblich reduzierten Stufe der Reflektion von Musik — diesen Ausdruck verwendet Verf. hier bewußt — auch noch wirksam, wenn auch nur in der Form des Gegensatzes von *vox et cor* o. ä. Vorhanden ist aber dieser Gegensatz und damit zwangsläufig die Denkmöglichkeit von Musik ohne Text(bezug).

Schließlich hat die Musik auch bei Smaragdus eigene Wirkungspotenz, sie ist somit als eigener Faktor wirksam. Für die Zeit allerdings, in der Amalar Boethius zitiert, nämlich die Wirkung von Musik an sich, in der in der Einleitung zu Notkers *liber ymnorum* klar die Existenz von untextierten Melodien als solchen ausgesprochen wird und als Grund ihrer Textierung nur die Behebung der Gefahr ihres Vergessens genannt wird — der sicher nicht ausreichend ist —, die Zeit, die natürlich das Singen von *longissimae melodiae* etc. an sich auch liturgisch gekannt hat, und das als lange hinwirkenden Brauch, die Zeit, der mit der Rezeption antiken Wissens, die Klassifizierung der eigenen vokalen Choralpraxis (ein Hendiadyoin) unter dem Begriff und damit den technischen Grundlagen der *musica instrumentalis* gelungen ist, eine Zeit, die die rein musikalische Begabung an sich natürlich gekannt hat, individuelle Eigenheiten von Melodien ausspricht, wird man nicht von einer Unfähigkeit, Musik von ihrem Text zu trennen sprechen können (von dem expliziten Hinweis zu Ende der *Musica Enchiridis*, aber auch den Hinweisen von Aurelian darauf, daß der Text wichtiger sei als die Melodie, ganz abgesehen).

Ebensowenig erscheint es, z. B. wegen der Begründung des eigenen Hymnenschaffens durch Ambrosius als plausible Deutung der Geschichte, wenn G. Iversen davon spricht, daß *the medieval authors evidently never talked about these textes as 'poetry' ...*, denn schon der Ausdruck *liber ymnorum* für Notkers Sequenzensammlung (die, erfreulicherweise, G. Iversen kennt, allerdings inhaltlich in dieser Hinsicht völlig unbeachtet läßt, ib., S. 28) weist klar auf die Tradition des Wissens um die poetische Struktur der ja als solche

---

*viens, prélude à ton gré! Il descend! il descend! La harpe obéissante ... Le souffle harmonieux dans mon âme a passé! ...* Innere Musik, unaussprechliche Harmonie, die als fernes Echo der himmlischen Musik gehörte innere Musik des Herzens, kann man Augustinisch hinzufügen, die Seele, die der *luth* gegeben werden sollen, und schließlich der Geist, der herabsteigt, die traditionellen Wertungsfaktoren liturgischer Musik sind aktuell verfügbar und werden nun individuell als Inspirationsfaktoren des Dichters, der natürlich in diesem Gedicht gleichsam Liturgisches singt, angewandt. Die unsagbare Harmonie, die dann doch, durch die Inspiration von Oben zum Gesang werden soll, zum Ausdruck des *génie* des Dichters: Dessen Dichtung ist Echo auch des unsagbar schönen Klangs in der Seele, der, ganz Augustinisch gedacht, dem ewigen Lobpreis entspricht, im Innersten findet der Mensch Gott und lobt ihn. Derartige Weiterentwicklungen Augustinischer Vorgabe zeugen von der Wirksamkeit Augustins, und damit der mittelalterlichen Wertung von Musik in der liturgischen Epoche; kein *Zufallszitat*, sondern ein Versuch eines Hinweises auf Kulturtradition — und ihre mutwillige Vernichtung durch neue Universitätskonzepte.

auch gelegentlich vehement bekämpften eigenen Produktionen hin — und die Ausdrücke *prosa* oder *sequentia* etc. als *terms drawn from the traditional authorities on grammar and rhetoric* zu bewerten, erscheint schon etwas merkwürdig — spricht Beda nicht die neue Art des Dichtens als rhythmische Dichtung an, kennt nicht auch Aurelian in dieser Tradition stehend die eigene Natur eben der rhythmischen Dichtung gegenüber der davon deutlich unterschiedenen metrischen Dichtung: Der Verzicht auf Kenntnisnahme dieses Unterschieds führt G. Iversen offensichtlich zu derartigen Fehlurteilen, denn, daß es sich bei den Neuschöpfungen, soweit dies der Fall ist, rein prosaische neue Texte gibt es natürlich auch, um Dichtungen, individuelle Schöpfungen handelt, weiß z. B. Agobard offenbar genau (und der Inhalt der auch und sogar von G. Iversen zitierten Stelle aus dem Konzil von Meaux, *ib.*, S. 50, ist eines der nicht seltenen Versuche den strikten Biblizismus durchzusetzen, sein wesentliches Objekt ist das Einbringen von Eigenem, *suae inventiones*, die aus verständlichen Gründen — man denke an Godschalk und seine Dichtungen — dem höheren Klerus verdächtig sein mußten).

Zuletzt sollte man nicht gänzlich darauf verzichten, die, in der Literatur in einiger Ausführlichkeit behandelte Rezeption von Elementen antiker Exordiatopik in den Dichtungen selbst zu beachten, die besonders die sog. westfränkische Sequenzenproduktion nicht selten in oft unangemessen scheinender und liturgisch unpassender Weise geradezu infiziert hat: Liest bzw. hört man *Ornata cantibus haec festa sacra*, erscheint dies als passender Anfang, *iam excelsa resonet cantica alta Camena*, dagegen widerspricht Augustins ausdrücklicher Forderung, derartige Ausdrücke nicht mehr zu verwenden (*Corpus Troporum* II, *Prosules de la messe* 1 *Tropes de l'alleluia*, ed. crit. p. O. Marcusson, Stockholm 1976, S. 145); über die Angemessenheit der Anrufung von *Thalia*, *Psalle ludens Thalia Et melos chorda nobili concrepa* zum Lob der *intacta mater Dei* sollte man erst urteilen, wenn man den Hinweis von Verf. auf G. Kellers entsprechende Novelle zur Kenntnis genommen hat, ebenfalls in *Musik als Unterhaltung*, ed. Marcusson, *ib.*, S. 125, 1; wenn dann auch *Calliope* gewürdigt wird, zum *Alleluia*, *Iusti epulentur* in die Saiten ihrer *lyra* zu greifen, überrascht das dann auch nicht mehr, läßt sich aber auch nicht einfach durch biblische Instrumentenallegorie rechtfertigen, sondern nur noch durch den Wunsch zu „schönen“, poetischen Wendungen, denn die *lyra* entstammt „lyrischer“ Exordiatopik: *Iustorum Calliopea ornat Fidibus lyrae suae merita, Pariter multarum caterva Virtutum nobiliter voce praeclara Laudat concinitque per astra socians sibi domini gloriam.*; *Corpus Troporum* II, ed. O. Marcusson).

Auch *Jam philomelinis promat fibris chorus ...*, *Corpus Troporum! III, Tropes du propre de la messe, cycle de pâques*, edd. G. Björkvall, G. Iversen & P. Jonson, Stockholm 1982, S. 119, 1, jedenfalls ist in der Wahl und Zusammenstellung von „musikalischen“ Epitheta vielleicht auch bemerkenswert „rhetorisch“ formuliert: *Der Chor, der mit nachtigallischen Saiten singen soll ...*; eine kühne, nicht gerade spezifisch liturgische Ausdrucksweise — andererseits wird man Alkuins wunderbares Gedicht über die Nachtigall nicht als „ungeistlich“ bewerten können; auch die Nachtigall kann geistlich gebraucht

werden<sup>39</sup>.

Schon die im sog. Bamberger Traktat, ed. H. Schmid, S. 218, überlieferte Sequenz mit ihren deutlichen metrischen Elementen und antiken Ausdrücken, *tytanis nitidi*, ..., kennt solche exordial selbstreferenten Formulierungen: *Te humiles famuli moduli venerando piis Se iubeas flagitant variis liberare malis. Cythara sapientis melodia est Tibimet, genitor, fore placita*. Natürlich ist der Bezug zu Dichtung auch in Hinblick auf den „Ursprung“ zu sehen: *Sonoris fidibus famuli tibimet devoti Davidis sequimur humilem regis precem hostiam*. ..., denn für die antike wie die biblische Tradition ist doch der Aufruf des Musikinstruments als topischer Ausdruck der Fiktion des ad hoc auftretenden Singens als Ausdruck für das Dichten geläufig. Und die kohortative Umgestaltung spricht doch nicht dagegen, daß dem Dichter/Sänger ebenso wie der „aufgeforderten“ Gemeinde (wenigstens fiktiv) bewußt war, daß hier jetzt Dichtung gesungen wird — was sollte denn sonst der klar hörbare Anfang als Hexameter — daß der keine Prosa war, haben, im Gegensatz z. B. zu den von der derzeitigen Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Exzellenzuniversität Heidelberg durch Abschaffung der Forderung nach dem *großen Latinum* als Studienvoraussetzung als Bildungsideal verstandenen Musterabsolventen die Zeitgenossen natürlich sofort wahrgenommen (sicher, ungebildete Tröpfe hat es jederzeit gegeben, die sind aber irrelevant).

Auch hier erweist sich die Behauptung von G. Iversen als unzutreffend (zu den Traditionsbindungen liturgischer Gesangsdichtung hätte G. Iversen z. B. einige Hinweise in Verf. *Musik als Unterhaltung* Teil II, *Zur Rezeption und Umformung antiker Traditionen als potentieller Faktor des Endes der Verbindlichkeit liturgischer Wertung*, Kap. V, *Literarische Traditionen* erfahren können, wenn sie an dem von ihr behandelten Thema wirklich mehr als in Hinblick auf die Vermehrung der eigenen Bibliographie interessiert gewesen sein sollte: Selbst M. Haas wird einräumen können, daß die Überschriften der betreffenden Abschnitte des zitierten Beitrags des Verf. klar erkennen lassen, um welche Themen es hier geht; es sei denn, man verachtet das Lesen von ausführlichen Inhaltsverzeichnissen als zu sachbezogen, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *Zu rhythmischen Neumenschriften und zur Modalnotation, Nebst einem Anhang zu neuesten Deutungen der Lieder und musikbezogenen Aussagen der hl. Hildegard und der Musikschrift von Boethius*, *HeiDok* 2008, S. 98 ff.).

Merkwürdig mutet auch an, daß G. Iversen diese auf die patristische Zeit zurückge-

---

<sup>39</sup>Auf die Kenntnisnahme aller dieser Traditionen hat die Exzellenz-, nein Excellency Universität Heidelberg — (*anglois, das er kundte ...*) — durch Entscheid ihrer Rektoren so leichtfertig durch Vernichtung des Lehrstuhls für Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit verzichtet! Was sich diese Herren, und die maßgeblich daran beteiligte Prorektorin für die Lehre, unter Alkuin vorstellen können? Immerhin, ein *Marsilius Kolleg* gibt es (und viele neue Modefächer) — ohne daß einer auch nur einen Satz von Marsilius verstehen könnte! doch, sie wußten, was sie tun, sie wurden ausreichend aufgeklärt. Das Ideal einer angeblichen *Volluniversität* als *Halbvolluniversität*, nach Bildungslage des jeweiligen Rektorats?

henden, und doch auffallend vereinfachten Topoi des Sinnes christlich liturgischen Singens (einschließlich der Aussagen zum Jubilus, wobei sie Amalar nicht erwähnt) dann offenbar als eine völlig neue Einstellung bewertet, dies, ib., S. 14, auch noch auf das gerade im Tropus ja nicht gerade sichere Austexten von Melismen bezieht und daraus folgert: *The humble heart prepared through compunction sings in harmony with the voice.* — das ist wohl gerade „anders herum“ formuliert; und daß erst die Musik die *compunctio* erregen soll, damit dann *corde et voce* gesungen werden kann, sollte erst einmal aus den Quellen nachgewiesen werden — *The wordless melisma and the act of singing now* — also offensichtlich in der Karolingerzeit — *became a most inspiring incitement to compose new texts. This concept constitutes an essential motif in a great deal of the new liturgical poetry, such as tropes and sequences. Singing became (sic!) a way of lifting up the mind, a way for human singers to join the celestial choirs and sing together with the angels.* Letzteres folgt übrigens aus dem Text von Samaragdus gerade nicht. Daß es genügend ernsthafte Vertreter eines strengen Biblizismus gegeben hat, daß andererseits eben durch Ambrosius auch explizit die Funktion eigener Dichtung in der Liturgie begründet worden ist, scheint G. Iversen ebensowenig zu beeindrucken wie der Umstand, daß alle von ihr so oberflächlich angeplauderten Topoi wie gesagt patristischen, vor allem natürlich Augustinischer Herkunft sind — aber so etwas kann passieren, wenn man die Literatur unbeachtet läßt, insbesondere die zur Wertung und sich nur darauf verläßt auf die Bibliographien in den, offenbar nicht gelesenen, Beiträgen anderer zu verweisen. Leider ist ein derartiges Urteil nicht zu umgehen, denn die Wertungsgeschichte der Musik gerade in der Zeit nach Augustin und dann „wieder“ in der Karolingerzeit ist zu komplex und hat zu weitreichende Folgen, als daß man in solcher Weise oberflächlich Verbindungen herstellen kann (übrigens kennt auch die christliche Spätantike bis hin zu Venantius Fortunatus geistliche Lieder mit Antikenreminiszenzen; am bekanntesten ist wohl ein christlicher Cento aus Vergils Epos).

Und wo G. Iversen, ib., S. 17, in einem in der Literatur nicht unerwähnten Lied von Sedulius Scottus ein *mixing of the classical muses with the Psalms of David* finden kann, ist deshalb nicht zu verstehen, weil *musa* poetisch ein zu allgemeines Wort musikalischer Konnotation geworden ist, als daß hier ein echter, sozusagen individueller, inspirationstopischer Musenanruf zu finden wäre: *Fistula nostra sonet, melicis et concinat odis, Musis organizans fistula nostra sonet, Dulce sonat melos, sollemnica ducite festa: Dulcis adest pastor: dulce sonate melos ... Cunctus ovans populus nunc Alleluia canat ...* G. Iversen hätte bei nur mäßigem Interesse an ihrem Stoff in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. II, Kap. V *Zur topischen Weltlichkeit der Musikdarstellung vornehmlich in Traditionen lateinischer Literatur und Poesie des Mittelalters und ihrem potentiellen Bezug zur Wirklichkeit*, Anm. 136, unter dem, im Inhaltsverzeichnis verzeichneten Titel *Organum und andere musikalische Ausdrücke bei Sedulius Scottus*, aber auch in Anm. 206, ib., S. 448 ff., bzw. S. 505 f., sehr leicht finden können.

Wenn sie auf die Kenntnisnahme verzichtet, und offenbar meint, erstmals diese Texte vorgestellt zu haben, so bedeutet dies, daß sie auf wesentliche Diskussionsgrundlagen bewußt verzichtet, wissenschaftsmethodisch kaum ein sehr empfehlenswerter Weg: Der von

ihr zitierte Text gehört einmal in die Reihe der exordial ko- oder adhortativen, und darin ganz liturgischen Dichtungen, zum anderen erscheint kein Instrumentenkatalog, sondern klar die *fistula* als Ausdruck für das menschliche Instrument, übrigens in unterhaltsamer Verschränkung: *Fistula nostra sonet ... fistula nostra sonet*, und zwar zuerst, *melicis odis*, dann *musis organizans* — daß Sedulius damit mit Sicherheit nicht das Instrument *musa* gemeint haben darf (natürlich nicht in spezifischem Sinne, sondern nur als typische Bezeichnung), ist sicher nicht klar (denn an anderer Stelle nennt er ausdrücklich die *sambucca*, was man auch an der angegebenen Stelle hätte zur Kenntnis nehmen können; wenn M.-N. Colette im gleichen Sammelband, S. 60, übersetzt: *‘Angelorum fistula et vox societatur nostra’* (*that the voice should join with the instruments of the angels*); die Verenglischung dürfte dies als Übersetzung unhaltbar sein — was für *Instrumente* sind da gemeint, wäre angesichts der bestehenden Literatur zur Tradition und Sinn des „Instrumentenengels“ vielleicht doch erst abzuklären; so einfach geht es nicht; und im Text wird nur von der *fistula* gesprochen, ein auch sonst nicht unbeliebtes Wort zum Aufrufen von Gesang!).

Was klar ist, ist aber, daß die Übersetzung von G. Iversen, *singing with the help of the muses* ausdrücklich nur als falsch zu qualifizieren ist: Die natürliche Bedeutung von *musa* ist hier parallel zu *oda* zu sehen, es bedeutet *poetisches Lied* — und, tatsächlich ist die Dichtung ja auch in antiker Versmaß, was gemeint ist, ist also nicht ein Musenanruf, sondern *unsere Stimme soll erklingen in Liedern*, und das zweimal mit verschiedenen Wörtern ausgedrückt — man sollte doch wenigstens die poetischen Formen beachten, also die angedeutete „Verklammerung“ (im folgenden Doppelvers fortgesetzt) mit dem identischen Teilsatz, dann wird der Text auch ganz klar. Ein philologisch vernünftiger Umgang mit poetischen Texten wäre also ganz angemessen, wenn man schon auf die Kenntnisnahme der Literatur, die explizit das Thema anspricht, explizit verzichtet (daß es auch zum Gedicht *Gregorius Praesul* und seinen verschiedenen Fassungen, von denen G. Iversen erwartungsgemäß nur eine zitiert — vgl. z. B. auch Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, Neckargemünd 1998, S. 105 f.; schon eine amüsante „Wissenschaft“, die Literatur einfach nicht zur Kenntnis nimmt, und deshalb die musikhistorischen Fakten nicht verstehen kann — „andersherum“ wäre es ja tragbar. Die Beachtung von formalen und inhaltlichen Parallelen, die neuere Literatur angibt, bleibt G. Iversen natürlich auch fremd — hier muß nicht nur Verf. genannt werden).

Man findet auch weiterhin Erheiterndes in den Erkenntnissen von G. Iversen: Endlich ist die Parallestruktur der Sequenzen (die parallel gebaut sind) klar, *the general parallel structure, recalling the parallelismus membrorum in the poetic of the Psalms, is realized in the format of a- and b-strophes. ...*, ib., S. 24, vielleicht dürfen wir auch noch erfahren, daß die rhythmische Dichtungstechnik psalmodischer Herkunft ist; jedenfalls versteht die Gregorianik den *parallelismus membrorum* der Psalmverse, also nicht Doppelstrophen, nicht als Wiederholung gleicher Silbenzahl und gleichen Reimes; immerhin, die Folge von Doppelversikeln in den meisten Sequenzen ist eine philologisch sichere Erkenntnis zu poetischer Form, hierin kann man G. Iversen vertrauen (daß es allerdings eine besondere Besonderheit bestimmter Prosen sei, daß *the pairs of strophes are all of differing length*,

*creating a constant variation in the flow of the melodic phrases of the Alleluia.* ..., ib., S. 41, würde man doch gerne konkret erklärt bekommen: Meint G. Iversen, daß z. B. der Jubilus des All. *Video caelos apertos* melodisch immer wieder wiederholt in so verschiedenen Doppelstrophen gesungen wurde, hierzu gäbe es vielleicht doch musikwissenschaftliche Literatur zu beachten).

Offenbar kennt G. Iversen nicht einmal die exordiale kohortative Tradition, wenn sie zum Text *Claris vocibus, inclita, Cane, turma, sacra melodimata // Voci mens bene concina, sonent verbis neumata concordia*, ib., S. 43, nur bemerkt, ... *describes the act of singing from a pure heart*, von dem nichts zu finden ist, die kohortative Einleitung ruft nicht das reine Herz auf, sondern die Übereinstimmung von *mens et vox*, die, nicht ganz ohne Interesse, parallelisiert wird mit der von *verba et neumata*, das wäre ein Anlaß, Fragen zu stellen: Diese Parallelisierung ist sinnvoll, denn sie entspricht der von *mens = verbum*, also der Sinn, und *neuma = vox*, der klingenden Ausführung. Geradezu literarisch unterhaltsam ist in dieser Sequenz auch die Formulierung der *dramata dulcisona*, die auf die entsprechende Tradition der Messe als *drama* hinweisen könnte, auch wenn sie G. Iversen nicht geläufig zu sein scheint.

Man freut sich dann aber, lesen zu können, ib., S. 32, *The words of the paired strophes follow the flow of the melisma*. Eine Erkenntnis, die sicher beachtenswert ist, immerhin gibt es zur Relation von Textstruktur, z. B. Wortgrenzen und Neumen Studien, die in dieser Hinsicht vielleicht doch beachtenswert sind.

Unter den von G. Iversen angeführten Sequenztexten erscheint die Formulierung *Nunc chorus ecclesiae cantat per cantica Sion Alleluia suis centuplicatque tonis* nicht weiter erstaunlich, gemeint ist mit der Zahlangabe die Füllefigur, die Vermehrung, seltsam wird dann aber die Formulierung *Exsultant celi, letatur terreus orbis, Nunc Alleluia centuplicatque tonos* (was durch den folgenden Reim gesichert ist), ib., S. 35 f. ... *sings 'alleluia' in hundredfold melodies* erscheint nicht ganz als richtige Übersetzung, das *Alleluia* ist doch wohl Subjekt, das die *toni* ver Hundertfacht; wie man auch *tonus* hier verstehen soll, der Sinn *soni* wäre vielleicht vernünftiger.

Es ist sicher anregend, Beispiele von Sequenztexten anzuführen, und diese mit allgemeinen liturgischen Wertungskategorien von Musik in Verbindung zu bringen. Klar ist dabei auch, daß das *Gloria in excelsis* einer der wenigen Fälle darstellt, in denen himmlische Musik für Menschen hörbar wurde.

Allerdings sollte man jeweils die konkreten Aussagen der betreffenden Texte beachten, und sie nicht mit willkürlich ausgewählten, geläufigen Vorstellungen beliebig verbinden, wie dies G. Iversen, ib., S. 45, exemplarisch tut, wenn sie von *music as a spiritual instrument, a means of joining the heavenly choirs and singing with the angels* anspricht, und dazu den Text anführt: *Gloria in excelsis ... Laudibus eximiis, bone rex, te corde colentes Laudamus te. Oribus hymnidicis modulanti voce canentes.* ...

Ersichtlich wird hier weder ein *joining the heavenly choirs*, noch *music as a spiritual instrument* angesprochen, sondern ausschließlich, wenn auch rhetorisch aufwendig, die Zweiheit des liturgischen Lobgesangs, *corde et voce*; daß letzteres mit zwei Ausdrücken

aufgerufen wird, *oribus modulanti voce*, also ein Hendiadyoin, entspricht dem geforderten Aufwand; die Aussage ist sozusagen trivial, der liturgische Lobgesang hat eben *voce/ore et corde* zu erfolgen (ob man wirklich *modulans vox* mit *well-modulating voice* übersetzen soll, ib., S. 46, darf gefragt werden, denn das steht im Text nicht da; es ist auch kein triviales Problem der liturgischen Gesangkunst, daß seine Schönheit natürlich nur sinnvoll ist, wenn sie *corde* ausgeführt wird; auch hier gibt es Literatur, die zu beachten, methodisch vielleicht doch nicht ganz überflüssig ist: Die Texte haben den Anspruch, ernst genommen zu werden, auch wenn die Formelhaftigkeit gerade der westfränkischen Sequenzen manchmal auffällt — hier liegt ein zentraler Unterschied z. B. zu Notkers *Liber hymnorum*, den man beachten muß (den *liber*-Charakter will wohl niemand betreiten, warum das dann für den *Magnis liber organi* nicht gelten soll, darf Geheimnis bleiben; auch van der Werf macht es sich mit seiner Verurteilung von Anonymus 4 als total unzuverlässig — in seiner Darstellung ältester Mehrstimmigkeit — wohl doch etwas zu leicht, vgl. auch Verf. *Die kleinen Ewigkeiten ...*, *HeiDok* 2009).

Man darf aber doch dankbar sein für Erkenntnisse, wie, ib., S. 47, daß *the verbs canere, succinere, resonare, proclamare, and personare all express a loud, resounding, solemn singing*. *Dicere* gehört dazu seit alter Zeit ebenfalls. Von Bedeutung ist aber doch wohl der Umstand, daß die „Sänger“ solcher Tropen und Sequenzen für das liturgische Singen, dessen Sinn festliegt, möglichst viele verschiedene Wörter gebrauchen müssen, wieder in Entsprechung zum Aufwand des Geschilderten oder Genannten muß eine Fülle an Wörtern herangezogen werden, eine Art der Katalogfigur — daß die Ausdrücke jeweils sehr spezifische konkrete Bedeutung über die Aufrufung eben liturgischen Singens hinaus hätten, kann man nicht annehmen, hier sollte man methodisch nicht zu naiv vorgehen.

Dies gilt auch für den Beitrag von M.-Noël Colette, *The place and Function of Music* im gleichen Sammelband, u. a. S. 60, wenn sie bemerkt (in Bezug zur liturgischen Einheit mit dem Lobgesang der Engel — wobei man nicht ganz übersehen sollte, daß der Unterschied zwischen tatsächlich ewigem und irdisch zeitlichem Lobgesang seit Augustin bewußt ist, die postulierte Einheit irdischen wie himmlischen Singens entweder ganz naiv oder doch symbolisch reflektiert als total verschieden gewußt wird — vgl. im Index s. v. Anonymus, Sequenz *Ad celebres*; Hildegard ist auch hier etwas klareren Denkens fähig als manche neuere Deuterinnen): *To reach this union, the human voice must sing high (excelsa) and resonantly (sonora), to use the terms of another prose, ....*

Daß die Fähigkeit zum liturgischen Lobgesang konkret von der Höhenlage und der Lautstärke des Gesangs abhängen sollte, ist angesichts der in der Literatur ausreichend belegten Tradition und Problematik des krächzenden Raben Hieronymi (ob authentisch oder nicht, ist hier irrelevant, man beachte den Anfang der *Commemoratio brevis*), auch als hübsche Plauderei nicht mehr erträglich; so primitiv und naiv darf man sich die Dichter westfränkischer Sequenzen nicht vorstellen; es klingt sicher sehr tiefsinnig, wenn man weiter lesen darf, daß nicht nur diese Vereinigung mit dem Engelsgesang, den schon Hildegard als unhaltbare Vorstellung empfand, sondern auch andere Dinge wichtig seien: *but it is also important for it to work in the other direction and transmit the word of God*

to those listening, through the grace of the music which carried the word. The sounds made by the singing voice are to be heard even before the meaning of the words reaches the mind. (Beleg für diese Behauptung fehlt leider) *The course of the Office is set out in such a way that anyone participating in it, whether performing or hearing, is reminded at every moment of the meaning of each message being sent toward God ... or to man ... This two-way communication is enhanced by a collection of musical codes and signals elaborated over the course of the centuries; ...* daß ein derart oberflächliches Reden über Sachverhalte, die z. B. von Augustin in einer geistig offenbar zu tiefen Weise gesagt worden sind, daß die Musik essentiell dem *nosmet ipsos* zugeordnet ist, daß also nicht etwa Gott in irgendeiner Weise des irdischen oder sonstwelchen Lobgesangs bedürftig ist, daß hier also erheblich tiefer gehende Differenzierungen schon in der Zeit, als Teil der liturgischen Wertung von Musik seit den Vätern vorliegen, die auch noch in der Literatur behandelt werden, macht derartig hübsches Daherplaudern nicht gerade leicht ertragbar.

Auch hier kann nur festgestellt werden, daß die Sachverhalte doch etwas komplexer waren, und zwar im Denken der Zeit; von gleicher Auskunftstiefe sind auch Wendungen wie, ib., S. 62: *Chant is a necessary part of the liturgical celebration, but it is not simply for reasons of beauty that it is raised heavenward* — als ob musikalische Schönheit ein Grund dafür sein könnte, daß irgendetwas von Musik *is raised heavenward!* —, *like a sacrificial offering*; (offenbar sind M.-N. Colette die Erörterungen von Theologen bis Thomas ebenso unbekannt geblieben wie die Literatur dazu, daß die Lobgesänge keine *sacrificial offerings* darstellen können) *an important function of chant is its ability to bring particular associations in its words and its music, arising from tradition and thereby considered essential, to the mind of the singer or congregation, and thereby to help transmit its message. ...*; Derartiges mag für eine Plauderei am Kaffekränzchen ganz unterhaltsam sein, für eine derart tief erörterte Frage, wie die nach dem Sinn und der Erlaubtheit von Musik in der Liturgie in einem wissenschaftlich gemeinten Beitrag sollte man davon absehen, die *ability* von Wort und Ton *to bring particular associations ...* müßte schon im Sinne der Tradition der Zeit differenziert betrachtet werden, da gibt es ausreichend tiefe Begründungen, solche Primitivisierungen sind der Sache unangemessen; allein die Herzenstradition ist hier von einer Tiefe, die derartiges allgemeines Daherformulieren eigentlich unmöglich machen sollte.

Die Suche nach auffälligen, der beschriebenen Sache darin angemessenen Wörtern führt bekanntlich nicht nur zur Vorliebe für griechische Ausdrücke, für die die *ars musica* ein beliebter und auch passender Lieferant war (was man bei Übersetzungen zu beachten hat; daß allerdings *corde catharo Greek words* seien, ib., S. 54, ist unverständlich; nur ein Wort ist davon griechisch), sondern auch zu (gemessen an klassischer Sprache nicht ganz trivialen) Wörtern wie *concrepare*, was man wohl auch als Ausdruck für *a loud. resounding, solemn singing* interpretieren wird, ohne damit mehr als die Platitüde zu äußern, daß liturgisches Singen laut, nämlich *voce* geschieht, als gegenseitige Ermahnung, und *solemn* ist.

Auch wenn die Frage nach der spezifischen Bedeutung *organum* bei Auftreten des

Wortes — auch ein beliebtes griechisches Wort musikalischer Konnotation — nicht immer leicht zu beantworten ist, sollte man *Candida contio, melos concrepa, Tinnula cantibus iungens organa* nicht wie ib., S. 48, durch *O shining white choir, let the melody resound and unite the singing voices in the chant* übersetzen: Hier liegt es nahe, den z. B. aus dem 150. Psalm geläufigen Instrumentenkatalog als, fiktives, poetisches Mittel der ausdrucksmäßigen Aufwandssteigerung zu interpretieren (daß die gelegentliche Wahl des Wortes *succinere* als aufwendigere und gleichzeitig die geforderte Silbenzahl zu erfüllen geeignete Wortwahl für *canere*, und nicht als Mehrstimmigkeitshinweis — übrigens erstaunlich selten, wenn überhaupt zu belegen — zu verstehen ist, zeigt auch ein Kyrie-Tropus mit der Wendung: ... *tibi laudes dulciftuo amore nobis promentibus eleison Christe celso tibi voce succinentibus eleison*; ed. G. Björkvall, *Corpus Troporum V, Les deux tropaires d'Apt*, Stockholm 1986, S. 314).

Die anschließende, typische, ja formelhafte Aufrufung des *artifex plectrum*, mit dem *sillabatum neumata perita* durchstrichen, *stringere* oder *perstringere*, werden sollen — auch keine klassische Ausdruckweise —, ib., S. 48, ist allerdings bemerkenswert, weil hier, wie z. B. in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Neckargemünd 1998, Bd. II, *Zur Rezeption und Umformung antiker Traditionen als potentieller Faktor des Endes der Verbindlichkeit liturgischer Wertung*, Kap. V, *Literarische Traditionen*, Abschnitt 3, *Musikalische Pracht in liturgischer Poesie*, Abt. 4, *Qualifikationen in Sequenzen*, S. 510 ff., vorgestellt, die Kunsthaftigkeit sowohl von Melodie als auch des Textes in einer, ausdrucksmäßig veränderten, hinsichtlich der exordialen Aufrufung des Dichtungsvorgangs aber auf antike Tradition zurückgehender Art poetischer Topos wird (bei Formulierungen wie ... *In hac domo tibi dulcimode cantitantes Melliflueque iubilantes*, freut man sich einmal über den passenderen Stil, bemerkt aber auch, daß *cantitare* statt *cantare/canere* eben doch wieder dem Versuch der Herstellung einer Entsprechung von sprachlichem Aufwand und Pracht der dargestellten Sache, hier Musik, poetisch wirksam ist; *Corpus Troporum II*, ed. O. Marcusson, S. 86, 2, 5).

Ganz zu ignorieren sind solche Sachverhalte nicht, zumal wenn Literatur dazu vorliegt, deren strikt sachbezogene Erklärungen höchstens M. Haas nicht verstehen kann (oder will?), allein die Überschriften von Teilen, Kapiteln und Abschnitten dürften klar genug auf den Inhalt verweisen (es bemerkenswert, daß in dem Lied von Sedulius Scottus auf Karl d. Kahlen der musikalische Aufwand doch recht bescheiden ist, *resonemus orantes*, ib., S. 55, so identisch sind die Ausdrucksweisen denn doch nicht; Beispiele dafür, daß auch Sedulius Scottus fähig war, höheren musikalischen Aufwand poetisch zu beschreiben, findet man, wenn auch nicht G. Iversen, ebenfalls in dem genannten Beitrag des Verf.).

Immerhin kann man nicht umhin, G. Iversen zuzustimmen, daß eine Analogie zwischen irdischem und himmlischem Herrscher auch in den Texten besteht, zumal die Möglichkeit an Ausdrücken gerade bei der Beschreibung von Musik naturgemäß nicht allzu groß ist — ob und wie weit z. B. Formulierungen wie *concrepa* für Singen auch in klassizistischer, metrischer Dichtung der Karolingerzeit auftreten, wäre sicher einer Untersuchung wert. Ganz so einfach allerdings, wie die hübschen Inhaltsüberschriften ausgewählter Texte

durch G. Iversen zeigen, sollte man, jedenfalls von musikwissenschaftlicher Seite auch mit den oft formelhaften Texten der Prosen nicht umgehen.

### 3.3 Emma Hornby und Aurelian; zu einigen, auch die Rhythmik betreffenden Fehldeutungen

Bevor man Aurelians Hinweise auf „falsche“ oder sonst wie nicht als korrekt verstandene Melodien als Zeugnis für die Herrschaft von Varianten anführen will, wie dies Emma Hornby, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, S. 424, tut, sollte man nicht nur den originalen Text lesen, sondern vor allem beachten, daß es um das Problem der tonartlichen Zuordnung geht; dies hat mit Melodien selbst nicht unbedingt etwas zu tun (es ist schon ein Zeichen hoher wissenschaftlicher Kultur, wenn Übersetzungen und nicht die originalen Texte zitiert werden; dazu passen auch Wendungen wie, ib., S. 432, ... *in Iste on “est” there is a circumvolutionem as well as a circumflexionem*; man kann hier erneut sehen, wie sich der *casus obliquus* durchsetzen konnte).

Die Erörterung über passende oder unpassende Vers-/Psalmodie-Antiphonkombinationen hat doch nicht das Geringste mit Melodieversionen zu tun; Helisachar sagt nichts, aber auch gar nichts zur Form der Melodien; ihm war dies offenbar unwichtig, zum anderen aber nicht reflexionswürdig (man beachte die Ausführungen des Verf. in seinen Beiträgen *Musik als Unterhaltung* und *Zum Bezeichneten der Neumen*, sowie den ersten Band zu diesem Beitrag, S. 177 ff., Anm. 97); Aurelian dagegen bemüht sich, Melodiegestalten mit den ihm verfügbaren Mitteln klar, nämlich als feste Gestalten zu beschreiben. Daß es Varianten gibt, die den Theoretiker herausfordern, ergibt sich trivial aus dem neuen Zwang zur tonalen Ordnung der Melodien. Und wie sollte man auf die Idee kommen, Tonarten für Melodien festzulegen — und das auch noch bei so vielen „wandernden“ Formeln —, wenn die Melodien in einer, auch von Treitler immer noch nicht rational nachvollziehbar erklärten Vagheit und Variabilität gesungen wurden, eben als *free Jazz* o. ä.? *Haec autem melodia, quae fit in ON in ultima sillaba huius offertorii aequalis est his duobus responsoriis in fine eorundem responsoriorum*, ed. Gushee, S. 87, 13 — wer sollte eigentlich so etwas sagen können, wenn er gar keine feste Melodiegestalt kannte, wenn ihm auch nur die Idee einer musikalisch festen Form etwas völlig Unbekanntes war? Die Frage etwa der Kombination von Melodieteilen, oder Versus und Antiphonen ist für die Zeit eine essentiell „tonale“ Frage, hat aber mit der Gestalt der involvierten Melodien doch nichts zu tun — und warum sollte dies nicht auch für Formeln gelten dürfen? Warum also sollten Formeln nicht exakt erinnerbar gewesen und so auch dem Gedächtnis der Jüngeren eingepreßelt worden sein? Und hier sollte man den Bericht über das noch im 9. Jh. angeblich aufbewahrte Züchtigungsinstrument des großen Papstes Gregor in direktem Zusammenhang mit seiner Autorität als Autor des Gregorianischen Chorals nicht ganz übersehen; um schöne Gesangsausführung allein ging es bestimmt nicht — und was man auch nicht ganz übersehen sollte: Es gab höchstwahrscheinlich doch auch

schon damals Menschen mit einer musikalischen Begabung, die über das einem Anhänger eines schönen Wortes wie *chant community* diesbezüglich Denkbare weit hinausgingen, jedenfalls berichtet der *Monachus St. Gallensis* ausdrücklich davon (doch, Verf. ist der Name des Autors bekannt, der aber eben auch Mönch von St. Gallen ist).

Treitler jedenfalls gibt keine Erklärung aus den Quellen, warum man plötzlich dann doch Melodien notieren will, warum Hucbald um 900 genau wie die *ME* so plötzlich dann doch das Konzept der eindeutig festgelegten Melodiegestalt haben (und man sollte beachten, daß Hucbald einer Notenschrift von vornherein die Aufgabe zuweist, rational korrekt ablesbar zu sein) — woher soll das denn gekommen sein? Aber feste Melodiegestalten konnte die Zeit nicht kennen, denn das darf doch nicht sein; warum aber, nur um die zudem nicht ganz unumstrittene spezielle Homer-„Lehre“ übertragen zu können? nur weil man den Text selbst nicht kennt?

Notenlesen wie Notenschreiben ist für die *Musica Enchiriadis* etwas, das für *incipientes* gedacht ist, ed. Schmid, S. 13, 7 (weshalb die *Musica Enchiriadis* nur für dezidiertes Nichtverstehenkönnen ihrer eigentlichen Intention ein Kinderbuch sein kann — geht es nicht etwa um die *superficies ornatus ecclesiasticorum carminum* und deren *non minus venerabilis et interius speculatio*, ed. Schmid, S. 56, 50 — ein typischer Ansatz für singende Kinderchen? vielleicht ja für M. Haas, der Texte lieber deutet, als sie zu lesen sich die Mühe macht, ist auch einfacher: *Wer Arbeit kennt, und sich nicht drückt, der ist verrückt*, darf und muß hier zitiert werden): ... *sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere ipse usus efficiat. Et haec utcumque dicta sint ad studia incipientium adiuvanda.*: Ist damit Musik unterschieden von Text hinsichtlich Exaktheit der jeweils „mitgeteilten“ Nachricht bzw. im Fall von Musik der Gestalt? Folgt man allerdings diesem historischen Zeugnis, muß man auch diese musikalische Gestalt ernstnehmen, und das bereitet erhebliche Arbeit; wieviel angenehmer ist es doch, solche Arbeit zu vermeiden, um jede Variante nicht als solche zu beurteilen zu müssen, sondern nur als Zeugnis des deshalb so beliebten, „wissenschaftlichen“ Topos der *oral tradition* „Dogmatik“. Nur deswegen den Übergang von einer rein mündlich intuitiven zu einer, nun auch, schriftlichen Repräsentation gleichermaßen als Melodiegestalten verstandenen Melodiegestalten zu mystifizieren, weil der normale Musikwissenschaftler Notenlesen/absingen und Notenschreiben im Gegensatz zur *Musica Enchiriadis* und Hucbald nicht als Trivialität ansehen kann, dürfte keine methodisch adäquate, sondern anachronistische Voraussetzung einer sinngemäßen Betrachtung musikgeschichtlicher Quellen der Zeit sein, weder für Hucbald noch für die *ME* ist solche Fähigkeit besonders erwähnenswert oder diskussionswürdig: Daß dann auch noch zur Zeit der Nôtre Dame „Schule“ die sammelnde oder auch komponierende Niederschrift von *organa* durch Leonin in einem *liber* ein Neunjahrhundertswunder sein „muß“ (aber, aber, das sind doch keine Kompositionen, das darf doch nicht sein, vgl. Verf. *Die kleinen Ewigkeiten der Haltetöne im organum purum, der Ewigkeitsbegriff von Augustin und die Schönheit als Kategorie liturgischer Musik*, *HeiDok* 2009, S. 12 ff.), kann nur aus dieser anachronistischen Verallgemeinerung eigener Defizienzen im Umgang mit Musik abgeleitet werden: Schon für die *Musica Enchiriadis* war, wie dann natürlich auch für Guido, der „nur“ die grundsätzlich bessere Linienschrift verwen-

det, das Absingen nach Noten ebenso wie ihre Nutzung zur Niederschrift von Melodien Sache von Anfängern.

Auch Hucbald läßt nicht erkennen, daß er diese Fähigkeit als besondere Leistungsebene nur ganz besonderer Denker hätte ansehen können, nachdem er das Prinzip an einem Beispiel dargelegt hat, ed. Chartier, S. 198, 4: *Quamcumque ergo ex his notulam sive litteram in superiore formula videris, similiter proferre non cuncteris. ... Illae vero supradictas varietates, sine quibus rata non texitur cantilena, menti certius figant.* Aber da sind doch die *varietates*, wird der Adept des genannten Topos sagen, er mag nach der Bedeutung suchen, wenn ihm dazu die Arbeit nicht zu groß ist. Jedenfalls handelt es sich auch bei Hucbald bei den Notenzeichen um einen Teil der Propädeutika zur eigentlichen Musiktheorie, ed. Chartier, S. 200, 3: *His igitur huc usque productis quo iam inde ab initio cuncta prospectant, quod his procreentur, quousque sparsorum fructus assurgat, seminum planius ab hinc declarandum. Spatiis quippe vocum primo punctorum discrimine, post tetrachordorum, dehinc ipsam chordarum nominibus, postremo notis earundem a purum dispositis, qualiter haec eadem sibi commisceantur seu in diversos qualiter modos procedant, iam locus est aperire. ...*: Die Lehre der *toni* bildet innerhalb der Folge der Gegenstände der Theorie, die nach Hucbalds ausdrücklicher Formulierung selbst wieder eine Vorstufe zur eigentlichen Theorie darstellt, eine abschließende Stufe dar. Notenschreiben kann also kein solches Wunder gewesen sein, wie sollte es das dann dreihundert Jahre später sein, wenn man *organa* notieren wollte? nur weil es Repräsentanten der von Guido so verhöhnten Musikwissenschaftler ohne solche Kenntnisse noch tausend Jahre später gibt, soll hier ein mystisch zum umhüllendes historisches Problem vorliegen?

Wer soll eigentlich sagen: ... *mos considerandus est veteranorum cantorum ... , qui non omnem toni sequentes auctoritatem, versus responsoriorum aliter ac aliter quam sonoritas tonorum sese habeat, prepediente multitudine syllabarum, in diversam mutavere partem.*, ed. Gushee, 105, 10, wenn er nicht einmal weiß, was eine *andere Melodieform* ist, und wenn er sich nicht bewußt wäre, daß die tonartliche Bestimmung an gewissen Stellen in die Melodien eingegriffen hat (außerdem kommt noch das Problem der Silbenverteilung hinzu — die *sonoritas tonorum* (ein Ausdruck, den auch Regino verwendet, s. u. Anm. 96 auf Seite 161) ist, mit der neuen Bedeutung tonartlich totaler Klassifizierung aller Melodien, verantwortlich für bestimmte Teile der Melodiegestalt, die als solche ganz klar bewußt ist. Natürlich kann man erwarten, daß die, wahrscheinlich nicht mehr rekonstruierbaren, Kriterien der tonalen Klassifikation Modifikationen an Melodien verursacht haben — beides war dann aber gestaltnäßig ganz bewußt. Und warum, angesichts z. B. des Zeugnisses von Augustin über die Rolle der *memoria* beim Absingen einer bekannten, nämlich erinnerten Melodie ausgerechnet den Sängern und Komponisten des Gregorianischen Chorals und ihren Nachfolgern die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung abgesprochen werden muß, ist auch noch nicht ausreichend begründet worden, abgesehen davon, daß die Repräsentanten dieser Vorstellungen ihre These in solcher Weise zu konkretisieren lieber unterlassen: Die Formeln jedenfalls sind erstaunlich fest, also muß sie wohl auch irgendwann ein Komponist erfunden haben; Hucbald jedenfalls spricht von der zu erkennenden Absicht des Komponisten, von der Absicht der komponierten Form. Und der

Papst, von dem Guido bekanntlich spricht, kann eine ihm unbekannte Melodie aus einer ihm, bis dato, unbekanntem Notenschrift, nämlich der von Guido, absingen; wohlgemerkt, eine konkrete, individuelle Melodie. Warum diese Zeugnisse alle nicht „sein“ dürfen, ist schon eine schwierige Frage, oder sollte eine derartige Konkretisierung der strengen *oral tradition* Lehre schon falsch sein? Jedenfalls ist „dem“ Mittelalter auch späterhin die Vorstellung des Komponisten selbstverständlich, wie selbst tiefst sinnige Erörterer der Frage nach der diesbezüglichen totalen Alterität der Musik im Mittelalter erfahren könnten, wenn sie solche Quellen wie die Schrift von Orderic Vitalis zur Kirchengeschichte nur einmal lesen wollten, wo man z. B. davon liest, daß ein *monachus grammaticae artis et musicae peritissimus erat; quod nobis adhuc testantur antiphonae et responsoriae, quae ipse condiderat. ...*, bzw. *Plures enim dulcisonos cantus in trophario et antiphonario edidit.*, was genau den von Verf. in diesem Zusammenhang erwähnten Ausführungen von Ekkehardt IV, aber auch von Notker entspricht (vgl. dazu Verf. *Reginos degeneres Introitus*, *HeiDok* 2007, S. 137 ff., wo die hier zitierte Stelle noch „fehlt“): Natürlich war der Komponist, der, der *dulcisonos cantus edidit* „dem“ Mittelalter geläufig, wie sollte denn musikalische Fähigkeit nicht als solche bekannt gewesen sein, insbesondere die Fähigkeit, neue Melodien zu schaffen? Daß diese Fähigkeit für die Zeit trivial gewesen sein sollte, so daß niemandem die Erfindungsgabe von Melodie bei besonders musikalischen Menschen als Begabung aufgefallen sein könnte, daß bewußt individuelle Produkte solcher besonders musikalischen Menschen inexistent gewesen sein müßten, mag der behaupten, der einmal die Quellen nicht liest und z. B. nie in die so unterhaltsame Schrift von Ekkehardt IV geschaut hat, und der daher weiß, daß Melodien im Mittelalter nicht komponiert worden sein können, weil niemand eine Melodie von der anderen habe unterscheiden können ... — und so etwas wird dann auch noch als tiefe Erkenntnis vorgetragen, nur weil man zur Musik nichts zu sagen imstande ist.

Und daß dies auch, in gewisser historischer Nähe zur Satzlehre im Umfeld der Nôtre Dâme *organa* klar ist, zeigt nicht nur der bekannte Anonymus, den nur K. Pietschmann als völlig vernachlässigbaren Autor bewerten kann, sondern auch der Anonymus Schneider, der drei Gegenstände seines Textes als Objekt nennt: *ignotum cantum cognoscere et de eius qualitate iudicare, falsum corrigere et novum componere*, nämlich im Kapitel *De cantu componendo*, ed. M. Schneider, S. 113, 24, warum man da *componere* nicht — von den musikhistorischen Entwicklungen trivialerweise abgesehen — im modernen Sinne verstehen dürfen soll, wäre dem von der Ideologie unbelasteten Leser unverständlich; *proponat autem musycus, ex quibus supradictis neumarum divisionibus tam decenteum et irreprehensibilem cantum componat, ut secundum sensum verborum varietur qualitas neumarum. ...*, dürfte doch wohl auf nichts anderes beziehen als auf eben den, der eine neue Melodie erfindet, natürlich aus den Intervallen, die üblich sind. Und wenn er später den *organizans* als *organum componens* bezeichnet, ib., S. 117, 21, wird man das höchstens unter Verdrehung der Wortbedeutungen daraufhin deuten können, daß hier „natürlich“ nicht etwa ein Komponist eines *organum* gemeint sein kann, weil nicht sein darf, denn Leonin kann doch, das weiß man schon a priori, kein Komponist gewesen sein — wie Beethoven hat er sicher nicht komponiert, aber offensichtlich *organa* komponiert,

hergestellt und dann auch noch notiert, wie man Musik eben in dieser Zeit notiert. Aber, das darf doch alles gar nicht sein, auch wenn es die Zeugnisse klar besagen.

Es sei natürlich nicht verschwiegen, daß z. B. der La Fage Traktat seine Lehre des *organum* abschließt nicht nur mit dem Hinweis, daß man in *archa pectoris omnia, quae ad discantum et faciendum* notwendig sind, halten soll, sondern auch die „Einschränkung“ hinzufügt: *Si adsit possibilitas vocis*, ed. Seay, S. 36, 21; auch seine Erklärung des Unterschieds zwischen *respiratio et pausatio*, wobei die erstere dazu da ist, *paululum respirans resumere spiritum*, ib., 16, weist auf die Improvisation sozusagen als Lehrziel, nicht die Komposition, wie dies dann eindeutig der Fall ist, selbst nur in den, „viel zu“ zahlreichen Beispielen des Vatikanischen Organumtraktats, die nicht zum Improvisieren Anleitung geben, sondern Ausdruck der Freude am Erfinden sind — in einer Zeit, in der für den professionellen Musiker, also den Sänger der Liturgie Notenschreiben trivial ist, kann daraus aber kein grundsätzlicher Ausschluß der Denkmöglichkeit der Niederschrift von *organa* gefolgert werden, also ein Verständnis auch dieser Musik als komponierte Form, die man nachsingen konnte oder kann, schließlich ist die Notation von *organa* in Hss. aus Chartres nicht in dem Sinne zu verstehen, daß hier irgendwelche Beispiele vorliegen, „wie man es macht“, sondern es liegen zweistimmige liturgische Lieder vor, Lieder an höchst wichtigen liturgischen „Stellen“, z. B. Alleluias, wie *Video caelos* zum Stephanstag, oder *Dies sanctificatus* oder *Multifarie*; das sind ihren einstimmigen Parallelen entsprechend aufgezeichnete und damit so auch abzusingende Kompositionen — daß der Choral als Komposition des Hl. Gregors eine notierte, vorgegebene, auszuführende Musik ist, die man dem eigenen Schaffen von entsprechenden Kompositionen äquivalent gegenüber stellen kann, erfährt man von Johannes Cotto, den gerade in dieser Hinsicht nicht ernstzunehmen ebenso absurd wäre, wie eine gleiche Einstellung gegenüber Hucbald.

Nicht gerade als läßliche wissenschaftliche Sünde erscheint das Verfahren von Hornby, ib., S. 424, wenn sie Aurelian, nach der Übersetzung, natürlich unvollständig zitiert, d. h. den Text offenbar bewußt durch selektiven Blick verändert und folgert: *There are also clear indications in Aurelian's Musica Disciplina that the tradition was not fixed in the 840s. New compositions continued, overlaying melodies that Aurelian considered to be authoritative ...* Einmal bedeutet die Schöpfung neuer Melodien wohl nicht, daß ältere nicht *fixed* gewesen sein konnten, jedenfalls ist hier keine Logik erkennbar. Zum anderen muß man wohl lesen, was Aurelian wirklich sagt — dazu gibt es übrigens Literatur, ed. Gushee, 110, 31 (im übrigen wäre die Angabe der Seiten der Originalausgabe ganz nützlich, um Leser nicht zu zwingen, mühsam ihr Gedächtnis anzustrengen, wo Aurelian „so etwas“ geschrieben haben könnte): Es geht um drei Antiphonen, deren *versus ... nullam in sese continent toni auctoritatem, sed quemadmodum ab antiquis, ita a modernis modo canuntur*. Bei drei Antiphonen also, darunter die — seit der *Commemoratio brevis* — nicht unbekannt Ant. *Nos, qui vivimus* besteht eine 11. *divisio*, die diese von allen anderen unterscheidet; die Existenz von Differenzen ist gerade eines der wesentlichen tonalen Probleme Aurelians. Hier also werden Verse — Achtung! es geht um die Verse, nicht die Antiphonen! — gesungen, die nicht dem Standard entsprechen: Selbst so formelhafte und wenig „musikalische“ Gestalten werden in Sonderfällen heute gesungen wie früher:

Selbst bei Psalmodien muß Aurelian eine ganz klare Gestaltvorstellung gehabt haben — wo er die dann wohl abgelegt hat?

Wie nicht anders zu erwarten, gibt es jetzt einige, die aus diesem Grund, nämlich der Andersartigkeit der Differenzen und Verse, darauf schließen, daß auch die zugehörigen Antiphonen dem *authentus tetrardus* nicht zuzuordnen seien — es geht, was Emma Hornby unbeachtet läßt — also nicht um neue Melodien oder variable Tradition, sondern um Probleme im Rahmen der totalen tonalen Erfassung der Melodien, ein beachtenswerter Unterschied: *Licet negent quidam has (scl. antiphonas) toni huius habere consonantiam, sed tamen falluntur*. Die, die glauben, daß die drei Antiphonen nicht dem 8. Ton angehören, die täuschen sich: *Hoc autem tonorum cantor potens dinoscere ac diiudicare quam citius valet. Et revera, nisi obsesset veteranorum memoria patrum, de hoc eodem tono earum alternarentur versus*. Nur die *memoria patrum veteranorum* läßt (noch) die alten Psalmodien zu diesen Antiphonen singen, von deren Gestalt her ist (für Aurelian) die tonale Einordnung geradezu trivial (vgl. dazu auch Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 311 f.); man verwendet aus Autoritätsgründen eben eine alte Psalmodie (wie dies auch die *Commemoratio brevis* sagt, die andererseits eine andere tonale Zuordnung kennt, nämlich den *secundus tonus*, ed. Schmid, S. 164, 111), und zwar nur bei den genannten Antiphonen, doch nicht bei irgendwelchen Melodien, die von anderen abgelöst oder, wie auch immer man sich das vorstellen könnte, *überlagert* werden — was für interessante Formulierungen doch die *oral tradition*-Lehre so nach sich zieht; nur, wie geht das eigentlich?

Dennoch gibt es welche, die anderer Meinung sind: *Etenim quidam volunt earum versus cum ipsorum reciprocatione, nescio quo neophyto coniungere tono*. Es gibt immer irgendwelche Dummköpfe, die hier meinen, einen zusätzlichen Ton erfinden zu müssen, also über die acht Tonarten hinauszugehen (insofern entspricht also die Klassifikation der Antiphon im 2. statt im achten Ton in der *Commemoratio* nicht dem Vorgehen der von Aurelian Getadelten — natürlich ist auch für diese Schrift das „Dogma“ von acht und nur acht Tönen absolut gültig); daß das Unsinn ist, hat Aurelian bereits klar, und zwar sogar in Hinblick auf den großen Kaiser gesagt — deutlich wird aber, daß die Einordnung von Melodien in Tonarten erhebliche Mühe gemacht hat; hier sind sicher auch Veränderungen geschehen; davon schreibt Aurelian allerdings überhaupt nichts; ihm geht es um die korrekte Einordnung der gegebenen Melodien: *Verumtamen mentiuntur, quia multo ante hae inventae sunt, quam hi toni, et multa annorum praecessere curricula, quod in gremio Sanctae canuntur Ecclesiae*.

Daß Gushee hier einen besonderen Beweis seiner Editionsmethode gibt, muß nicht davon abschrecken, den Text zu verstehen zu suchen: Natürlich irren die, die glauben, einen zusätzlichen *tonus* erfinden zu müssen, um die drei Antiphonen nebst ihren individuellen Psalmodien tonal klassifizieren zu können — diese Antiphonen sind lange vor Erfindung der acht Tonarten erfunden und sind schon lange, lange Zeit im Schoß der hl. Kirche gesungen worden (nicht ganz uninteressant, daß die Erfindung der *toni* als späteres historisches Ereignis qualifiziert wird; bemerkenswert ist auch, daß die Tonatrbestimmung

als *geradezu trivial* hinsichtlich der Antiphonen gesagt wird: *Quam citius*, sehr schnell bemerkt der Erfahrene die Tonart, wie er das merkt, an welchen Merkmalen, sagt Aurelian nicht, wie er formuliert, ist beachtenswert, man merkt das sehr schnell, also wird man wohl ein inneres, oder auch lautes, Absingen der Melodin und dann ein Erfassen der Tonart bereits kurz nach dem Anfang erwarten können: Aurelian spricht hier doch wohl ein rein „mündliches“ Verfahren der Vergegenwärtigung der Tonart einer Melodie an — auch hieraus erhellt, daß er den *finalis* Begriff auch in Ansätzen nicht besaß, nicht so ganz uninteressant — derartige Fragen sind von Bedeutung, doch nicht die dauernde Wiederholung, daß es zur Zeit von Aurelian und natürlich davor gar keine feste Melodiegestalt gegeben haben dürfe: Was eigentlich liegt konkret vor? der Choral, dessen Varianten erst einmal rein strukturell klassifizieren, erst einmal die historisch kritische Ausgabe schaffen, was bei Endlichkeit des Materials keine unüberwindlichen Probleme machen kann, und vielleicht, im Gegensatz zu derart primitiven Verfahren wie der Nutzung einer Suchfunktion nach Tonkombinationen ein vernünftiges Programm formulieren, das Muster erkennen kann, also Formeln und Formelteile — derart wären die Aufgaben).

Nichts von dem, was Emma Hornby in die von ihr gemeinte, wenn auch nicht gelesene Stelle hineinlesen will, steht in diesem Text, weder erscheinen *new compositions*, noch sind diese inexistenten *new compositions overlaying* irgendwelche von Aurelian geschätzten Melodien. Nichts, aber auch überhaupt nichts davon steht im Text — derartige Fehlinterpretationen erscheinen angesichts existierender Interpretationen des Textes nicht mehr als übersehbare Fehler, als läßliche Sünden, sondern als Zeichen einer krassen, aber typischen Unfähigkeit, lateinische Texte, die klar und deutlich ihren Inhalt sagen, auch nur verstehen zu können — das Suchbild vernichtet das Merkbild, sagte v. Uexküll; hier verdeckt die Ideologie die Fähigkeit, die Aussagen eines gerade hier eindeutigen und klaren Textes des Mittelalters auch nur verstehen zu wollen; Leichtfertigkeit im Umgang mit solchen Quellen ist nicht zu rechtfertigen!

Nur weiß man, daß derartige unerträgliche Fehler, entstanden auch durch die Unwilligkeit, sich mit den Problemen wirklich zu befassen, weiter ihre Kreise ziehen, und die korrekte, auf der Hand liegende Interpretation vor dem Faszinosum der *oral tradition*-ehre und ihrer eindrucksvollen Vagheiten und Assoziationsmöglichkeiten sowie Befreiung von ernsthafter Quellenarbeit obsolet werden lassen. Daß auch Pfisterer mit seiner seltsamen Vorstellung von Aurelians *mysteriösen* Formulierungen solche Textaussagen unbeachtet läßt, wenn er die Möglichkeit bezweifelt, daß die tonale Klassifikation auch zu Modifizierungen an der Gestalt geführt haben kann — hier zumindest zum Verlust der alten Psalmodie —, scheint ebenfalls typisch zu sein.

Daß Emma Hornby durch die offensichtliche Unfähigkeit, die Texte selbst zu lesen, auch mit späteren Theoretikern nicht gerade ein glückliches Händchen hat, beweist sie mit ihrem Verweis auf die *Commemoratio brevis*, die sie natürlich wieder nach der Übersetzung zitiert, ib., S. 425: *Even in the early 10th century there was no single and unified melodic tradition, as the anonymous Commemoratio Brevis makes clear: "I do not prejudge those who quite permissibly sing the same intonations differently, their way ist not worse and*

*may perhaps be better*“. Na so etwas, denkt man, wenn man die Quelle betrachtet, und da unter Beachtung von ein wenig Kontext liest (nachdem man sich die Mühe gemacht hat, die Stelle in der Ausgabe aufzufinden, die Emma Hornby meint), ed. Schmid, S. 177, 348: *Haec qualiacumque de psalmorum melodiis et aequitate canendi prout potui de diversis collecta descripsi, non preiudicans illis, qui e a s d e m modulationes licet aliter, non minus tame bene et fortasse melius habent. Quae canendi aequitas rithmus Grece, Latine dicitur numerus ...* Daß *eaedem modulationes* so etwas wie *verschiedene Melodien*, auch noch *the same intonations*, bedeuten soll, muß man als Deutungsleistung von Emma Hornby ganz besonders hervorheben; wer den Text so versteht, wie er dasteht und nicht nur zwei, drei Einzelwörter liest, sondern, sogar, den Kontext beachtet, der erfährt einmal, daß es sich an der zitierten Stelle vornehmlich um das, eventuell situationsabhängige, Tempo und die interne Rhythmik, vielleicht auch die gewählte Tonhöhe, also um verschiedenen Vortrag handelt — für „das“ Mittelalter war auch Musik keineswegs nur *Handeln* oder *processus* —, und wenn er weiter liest, nur den einen einzigen Satz, wenn er schon nicht die ganze Seite lesen will, dann erfährt er, daß es um den Rhythmus geht — und daß ein Leser konkreten weiblichen Geschlechts dies anders verstehen könnte, ist jedenfalls für einen Leser dieser Texte völlig unverständlich.

Es geht um Fragen, wie die der Besetzung, ob mit vielen oder wenigen *cantores*, um die aktuelle Lage, auf der die Psalmen gesungen werden, um das Tempo, das z. B. in der Matutin schneller sein soll; es geht um die Relation des Tempos aufeinanderfolgender Antiphonen, um die Sorgfalt, mit der man das Tempo wählen soll, um nicht langweilig zu sein, oder umgekehrt, die Neumen vor Schnelligkeit nicht mehr klar ausdrücken zu können, es geht um die entsprechenden Relationen im Tempo zwischen Psalmodieformel und Antiphon, es geht also, wie der Autor auch, wenn auch nicht für Emma Hornby, ganz klar sagt, um die Ausführung der identischen Melodiegestalt. Daß der Autor natürlich sehr gut weiß, was melodische Identität ist, die hier trivialerweise vorausgesetzt wird, ergibt sich (wenn auch nicht für Emma Hornbys Vorstellungen) z. B. aus der Formulierung zu verschiedener Tonartzugehörigkeit bei gleichem Initium, ed. Schmid, S. 175, 272: *Hoc vero ammonendum, quia quaedam non eiusdem toni antiphonae indiscretam ineriorum similitudinem habent, ut in ... A bimatu et infra ...* und *Ambulabunt mecum in albis*, die wie nicht anders zu erwarten, auch identische Anfänge haben, nur eben auf verschiedene Tonarten zu beziehen sind — daß für die *Commemoratio brevis* die mit Hucbald und der *Musica Enchiridis* erreichte Stufe der abstrakten Definition von Tonarten durch das oder mit dem System der *inales* gültig ist, ist trivial. Damit ist der Hinweis auf den gleichen Anfang offensichtlich eine Reminiszenz an vorrationale Tonartbestimmung — und, es darf mit der Aufgabenstellung in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* im Anhang und *Die degeneres Introitus Reginos* wiederholt werden: Was die Kriterien der Durchführung der Tonartenklassifikation von Melodien, auch „nur“ von antiphonalen Melodien in vorrationaler Zeit waren, welchen Abstraktionsgrad der Begriff der *Tonart* hatte, ist weitestgehend unbekannt, dennoch wohl eine Frage. Daß diese auch wertungsgeschichtlich von Bedeutung ist, ergibt sich daraus, daß Aurelians Bemühung um eine, für ihn inhaltlich nicht erreichbare, aber eben gewollte, Verbindung von Chormelodien

und rationaler Musiktheorie offensichtlich mit dem Versuch einer Begründung der Richtigkeit der Tonartenklassifikation verbunden ist. Aus diesem Grund war die Problematik auch in der umfassenden wertungsgeschichtlichen Arbeit des Verf. *Musik als Unterhaltung* anzusprechen: Warum geschieht die doch angesichts Augustins Vorgaben problematische Verbindung liturgischer Melodie und heidnischer, antiker Musiktheorie überhaupt — die christlich liturgische Wertung von Musik kann hier gerade nicht als Entwicklungsfaktor angesehen werden.

Es ist doch erschütternd, wenn derart klare Aussagen wie die erstzitierte Stelle in so unbegreiflicher Weise mißverstanden, geradezu gewaltsam fehlgedeutet werden, nur um eine, angesichts der Minimalität von Varianten nicht zu haltende These irgendwie doch zu rechtfertigen — daß es auch Emma Hornby nicht gelingt, klare Kriterien dafür zu geben, was denn eigentlich das Allgemeine der so wortreich umschriebenen Varianten gewesen sein könnte, ist zu erwarten — die Wiederholung schöner Formulierungen zu den so variabel vorgehenden Sängern und Chören ist dafür keine Hilfe.

Es bleibt das Problem zu erörtern, daß auch die *Commemoratio brevis* rhythmische Erscheinungen als — in antikem Sinne — *rhythmus* bezeichnet, die mit Metren und Versfüßen nichts zu tun haben, damit nicht etwa hier wieder Mißdeutungen absonderlicher und fahrlässiger Art auftreten. Daß die rhythmische Erscheinungsweise der Melodien adäquat, d. h. der Rationalität der Melik entsprechend zu beschreiben ein gewisses Problem auch noch für das 10. Jh. — und die folgenden Jahrhunderte — war, das dürfte jedem Leser der Ausführungen z. B. eben der *Commemoratio* und der einschlägigen, kurioserweise von Nancy Phillips mit der Darstellung der antiken Metrik bei Augustin gleichgesetzten, Formulierungen der *Scholica Enchiridis* zu eben diesem Thema klar sein: Da besteht das gleiche Problem, das die Zeit davor mit der Melik hatte, sozusagen potenziert, denn die choralische Rhythmik, zu der ausweislich der *Commemoratio* auch das Tempo gehört, war mit den rezipierbaren Resten antiker Metrik nicht zu rationalisieren; diese Reste waren aber das einzige Mittel, eine Rationalisierung zu versuchen. Dies ist, wie jedermann weiß, nicht erfolgreich gewesen (man kann das, wenn man es aus den Texten nicht versteht, auch aus den Beiträgen des Verf. erfahren, z. B. hier aus dem ersten Teil dieses Beitrags).

Das Problem hat nicht nur theoriehistorische, sondern grundsätzliche Bedeutung: Von der Verschiedenheit von Temponahme bis hin zur rhythmischen Agogik gibt es zahlreiche, effektiv als kontinuierlich zu qualifizierende Merkmale einer Ausführung von Musik, die deren Gestalt natürlich unverändert lassen, sehr wohl aber Teil und Grundlage einer ästhetischen Bewertung, des musikalischen Erlebens sind, denn man hört auch bei einer Klaviersonate von J. Haydn nicht nur die Gestaltrelationen der motivisch thematischen Arbeit, sondern auch die Ebene des Klangs, der Klangverbindungen etc. als sinnliche Ebene; und wenn man an „schluchzende“ Tenöre denkt, wird die Bedeutung der Ausführungssinnlichkeit vielleicht noch deutlicher; insbesondere gilt dies für die zeitliche Erscheinung von Musik. Für den Choral heißt dies einmal, daß der Gegensatz zwischen Gestalt und Ausführung gerade in der Rhythmik der Zeit geläufig war, genau das sagt die zitierte Stelle

der *Commemoratio brevis*: Man kann die gleiche, d. h. dezidiert als identisch verstandene Melodiegestalt verschieden vortragen, hinsichtlich des Tempos, hinsichtlich der Dehnung von Schlußtönen von Abschnitten u. ä.; es handelt sich dabei auch um Dinge, von denen Guido sagt, daß man sie besser in direkter Lehre verstehen kann — und wer wollte agogische Momente der Ausführung auch anders vermitteln? Daß dies in jedem Fall rational definierbar gewesen sein müsse, wäre eine — von Emma Hornby auch gar nicht angestellte — Vorentscheidung, die einmal die theoriehistorischen Möglichkeiten nicht sieht, zum anderen aber auch nicht das grundlegende Problem eben der Verschiedenheit der Ausführung einer als gleich verstandenen musikalischen Gestalt: Der Autor der *Commemoratio* hatte genau wie der der *Schola Enchiriadis* nur die Mittel der antiken Rhythmik zur Rationalisierung rhythmischer Erscheinungen der Melodien, also nichts als die Grundelemente *longa brevisque*, und eventuell deren schematisierte, der metrischen Konvention entstammende Zusammensetzungen zur Verfügung — mit dieser Tradition aber war die genannte Vorentscheidung vorgegeben: Rhythmik (im Sinne der antiken Metrik) war rational definierbar; was sollte da der tun, der die Rationalisierung der Melik adäquat hatte durchführen können? Er mußte mit den gegebenen metrischen Zeichen und deren Bezeichneten arbeiten, wie das die Notation von St. Gallen tut; sicher hyperkorrekt, denn man kann keinen rationalen, metrischen oder modalen Rhythmus voraussetzen.

Von dieser Tradition aber war, wie die Darstellung rhythmischer Phänomene des Chorals in den Texten der Zeit zeigt, die Lehre der Versfüße offensichtlich völlig unbrauchbar (für den Choral!): Der Choral verläuft rhythmisch nicht in der Ordnung der antiken Versfüße, die zudem nichts über Erscheinungen sagen, die Guido mit dem Langsamerwerden eines vom Laufe anhaltenden Pferdes vergleicht. Die Struktur der antiken Metrik und der darin identischen Rhythmik — der Unterschied war für das Mittelalter nicht mehr relevant (*rhythmische Dichtung* bedeutet etwas anderes, als was Augustin unter *rhythmus* verstand!) — beruht auf der Reduktion der Elemente auf die genannten zwei metrischen Elemente. Daß damit die Choralrhythmik adäquat und vollständig zu fassen gewesen sei, wird wohl niemand behaupten wollen, der die betreffenden Texte, die Mittel der sog. rhythmischen (adiastematischen) Neumen und die Gestalt des Chorals betrachtet, die übrigens ebenfalls die Zeichen der rational definierten antiken Metrik in die Neumenschrift eingebracht haben.

In diesem Zusammenhang darf oder muß auf eine neue „Deutung“ von Augustins Metrik verwiesen werden: Daß Augustin *rhythmus* und *metrum* als „metrische“ Begriffe kennt, scheint Marcia Sá Cavalcante Schuback geradezu essentiell nicht verstanden zu haben, wenn sie, *Nunc et in evum* wundersam, ohne Bezug zur Wirklichkeit der Texte phantasierend bemerkt, *Scientia et Eloquentia ...* edd. G. Iversen and N. Bell, Brepols 2009, S. 108: *We would once again misunderstand Augustine's musical doctrine if we use our modern measures of versification of the antique verses. Augustine understands measure as coming from rhythm and not the other way around, that rhythm comes from measure. ...* Man darf sich fragen, was Marcia Schuback zu derartig „geschwollenen“ Daherreden führt: Wenn man über Augustin reden will, sollte man zunächst dessen Terminologie kennen, Marcia Schuback kennt weder die von Augustin — *rhythmus/numerus*

als übergeordnete Ebene der regel- und gleichmäßig ohne Unterbrechung verlaufenden Versmaße, und *metrum* als deren Eingrenzung und Kombination zu *versus* und Strophen, die wie die Versfüße selbst, in ihrer Komplexität den Proportionen gehorchen —, noch kennt sie die des Mittelalters oder von welcher Zeit auch sonst: Natürlich wird man Augustins Darstellung der Versmaße modern für *our modern* Verständnis der antiken Versmaße verwenden, vielleicht unter Beachtung der Besonderheit seiner Pausenlehre und ihrer Funktion in seiner Darstellung; Marcia Schuback redet hier also, sicher sehr eindrucksvoll von Nichts: Augustin geht nicht aus von etwas, sondern geht von einer höheren zu einer „individuellern“ Ebene, wenn er die von Marcia Schuback ohne jeden inhaltlichen Bezug gebrauchten Wörter als Termini anwendet. Damit nicht genug, man erfährt noch mehr an solchem Tiefsinn ohne Bezug zu den behandelten Texten und Autoren, anschließend: *Augustine's argument in connecting incipit sonare, vox, and silentium ontologically* — wie schön doch solche tiefen Wörter von den Lippen der DeuterInnen wie Honig fließen — *is that time is not extension but modus, a way of pronouncing the word.* — und dazu hat Augustin eine eingehende, tiefe Erklärung seines Gebrauchs des Wortes *modulari* gegeben! — *The vibration, the intensity of a sound necessarily blows up, disappears, diminishes, comes into silence, is not voiced any more, with Augustine's word.* — wo Augustin von *vibrations, blowing up* und den sonstigen schön klingenden Dingen gesprochen haben soll, wird allerdings nicht belegt, wozu auch — *But it does not mean that in silencing the sound it is any longer a beginning. The end of a sound is not the suppression of the sound but its plenitude. Here we can see the metaphysical, theological and spiritual importance of silence in a theory of the sound. Teneas igitur oportet haec silentiorum spatia certa in metris esse ...., we read in De musica. ...* Daß Augustins Werk *De musica* nicht *de sono* lautet, scheint Marcia Schuback ebensowenig zu wissen, wie den eigentlichen Inhalt, den Nachweis der Existenz übergeordneter, ewiger Proportionen in der sinnlich als schön erscheinenden Wirklichkeit der Metren; ebensowenig, wie sie den Augustinischen Unterschied zwischen *rhythmus* und *numerus* in Bezug eben auf die Proportionen versteht, oder sich auch nur die Mühe genommen hat, verstehen zu wollen, hat sie den Sinn und die Funktion des gemessenen *silentium* für die Bestimmung der proportionalen Natur von Metren verstanden, obwohl sie dies sehr leicht mithilfe eines der verfügbaren Indices hätte tun können (von der Nutzung vorliegender Literatur ganz abgesehen), wo man z. B. die einführende Diskussion finden kann, daß die *silentiorum spatia certa sunt in metris*, und warum dies der Fall ist, warum *metra* nur durch „Hinzufügung“ von Pausen proportional meßbare Erscheinungen werden, *De musica* III, 16, erfährt man, *non enim aut numeris quidquam est certius, aut illa pedum commemoratione et collocacione ordinatius*; darum geht es Augustin auch bei den Pausen, d. h. den gemessenen *silentia*, wie er anschließend dem *discipulus* sinnlich verdeutlicht, wenn er dem hintereinander mehrfach deklamierten Vers *Quae canitis sub antris* noch eine Silbe hinzufügt *Quae canitis sub antrisve. Quid cum illud superius, Quae canitis sub antris, ita repeto, ut post finem nihil sileam? eademne ad te jucunditas pervenit?* fragt der Lehrer den hörenden, hier u. a. als Repräsentant oder Personifikation des vorgängigen, aber vagen Urteils des *sensus* dienenden Schülers, um die Antwort zu erhalten: *Imo nescio quid claudum me offendit*

..., was wiederum den *magister* zur Folgerung führt: *Ergo sive idipsum amplius quod producitur, sive quod siletur, censesne in tempore habere aliquid spatii?* Die Antwort ist klar und verweist die anschwellende und abschwelende Ausdrucksweise von Marcia Schuback in den Bereich des weit über jeder Sachkenntnis schwebenden freien Assoziierens an gar nicht interessierende Texte: *Metaphysical, theological and spiritual* ist an der Dauer des jeweiligen, nicht irgendeines *silentium*, nämlich der bestimmten Pause in Metren, nicht irgendetwas, sondern die Erfüllung einer Proportion so exakt, wie es die Wirklichkeit des *sensus* überhaupt möglich macht. Von *plenitude* eines *sound* ist an keiner Stelle die Rede, zudem noch in der Pause, sondern allein von der gemessenen Stille, also der (metrischen) Pause. Wer also den Text von Augustin des um Verstehen bemühten Lesens für würdig genug befindet, vor die Eigendarstellung zu treten, wird genau sehen, daß man den Text von *De musica* — was die metrischen Untersuchungen anbelangt! — genau in der Weise verstehen muß, wie man heute den antiken Vers verstehen soll; natürlich muß man auch beachten, daß diese Darstellung einem höheren Zweck dient, der Eröffnung des Blickes der Seele nach oben, in dem das, was im sinnlich Schönen erscheint, als durch übergeordnete Proportionen auch rational begründet ist; darum geht es Augustin in den spezifisch „metrischen“ Bücher von *De musica*. Mit der Demonstration von Zeit als Verlauf zwischen Erinnerungtem, Verwirklichtem und Wieder der Erinnerung Anvertrauten in den *Bekanntnissen* hat dies so wenig zu tun, wie die Ausführungen von Marcia Schuback mit dem von Augustin mit der gemessenen Zeit auch der Pausen in Metren Gemeinten — vielleicht ist der Ratschlag erlaubt, daß Marcia Schuback ihrer *metaphysical, theological and spiritual* Phantasie künftig freie Entwicklung erlauben sollte, ohne durch gelegentliche Bemischung von nichtverstandenen und nicht bezogenen kurzen, vermischten Zitaten aus Augustins großem Werk den Eindruck ihrer Phantasie zu reduzieren. Es ist schon bedauerlich, auf Derartiges eingehen zu müssen, wenn man die Literatur zunächst ernstzunehmen geneigt ist (aber vielleicht handelt es sich auch hierbei um ein Beispiel der von M. Haas ausgegebenen ganz neuen musikwissenschaftlichen Mediävistik, der die jetzige, z. B. hier vertretene um dreißig Jahre hinterherhinkt).

Angesichts dieses so ausgeprägten, aus Desinteresse entstandenen Nichtverstehens der Metrik von Augustin, wie sie in den erten fünf Bänden auftritt, ist es angenehm zu sehen, wie professionell die mittelalterlichen Autoren mit den Gegebenheiten der antiken metrischen Theorie zu neuer Nutzung umgegangen sind: Es gab nämlich für die betreffenden Autoren keine andere Rationalisierungsmöglichkeit — dies wurde erst mit der Entwicklung der Mensuraltheorie, und zwar nur sehr langsam, überwunden (z. B. in der Verfügbarkeit — und Notwendigkeit — von Werten *ultra mensuram*). Wenn also rhythmische Sachverhalte beschrieben wurden, wie in den genannten Texten, war dies nur möglich unter Anwendung der gegebenen rationalen Mittel; die aber waren bei Weitem nicht ausreichend zur Erfassung der rhythmischen Erscheinung des Chorals — dies ist auch ein wesentlicher Grund dafür, daß die Theorie der Rhythmik noch sehr lange Zeit keine wirkliche Rationalisierung der Musik erreichen konnte. Was die *Scholica Enchiridias* als *numerose canere* bezeichnet, hat mit antiker Rhythmik nichts zu tun, außer daß von *longi brevesque soni* gesprochen wird — die *langen* an den jeweiligen Schlüssen, die

*kurzen* dazwischen; die Versfüße waren da unbrauchbar.

Wie die rhythmischen Notationen zeigen, ist diese Beschreibung hochgradig unzulänglich; daß dies die Autoren auch gefühlt haben, erweist die zitierte Stelle aus der *Commemoratio*: Die Rhythmik von Melodien, speziell der Psalmodie kann auch anders erscheinen; dies schließt Tempounterschiede und die Relation zwischen langen und kurzen Tönen ebenso ein wie das, was man heute als agogische Merkmale bezeichnen kann — insofern konnte natürlich die gleiche Melodie verschieden gesungen werden; das kann auch eine Symphonie von Beethoven, obwohl diesem Komponisten eine ganz andere Theorie der Rhythmik und vor allem eine viel größere Mannigfaltigkeit von Zeichen und Bezeichnetem verfügbar war, die als Möglichkeit und Rahmen rhythmischen Denkens eine ganze Menge an Möglichkeiten des Bezeichneten besaß, von dem ein Choraltheoretiker des 10. Jh. nicht träumen konnte. Daß verschiedene Ausführungen einer Gregorianischen Melodie die empfundene und gedachte Identität eben dieser Melodie aufgehoben hätten, folgt ebensowenig wie die Verschiedenheit einer Symphonie in der Aufführung von zwei „gegensätzlichen“ Dirigenten im Sinne etwa eines der Notenschrift ebenso unfähigen Philosophen wie Kant, nämlich Ingarden, der ebenso wie dieser aus einem totalen Mangel an Kenntnissen nicht verstanden hat, daß Musik wiedererkennbare, als solche immer identische Gestalten zu bilden fähig ist.

Auch insofern verrät Emma Hornbys Interpretation einen krassen Mangel an methodischer Voraussetzung, die Kategorien von Gleichheit, Variante und Verschiedenheit im Choral überhaupt ansprechen zu können: Hier gibt es gewisse grundlegende Eigenschaften von Musik als *Komposition und Interpretation*, die es notwendig zu beachten gilt.

Emma Hornby hätte ihr Fehltrug auch bei dieser Textstelle leicht vermeiden können, wenn sie einmal den ganzen, nicht sehr langen Text gelesen hätte: Daß auch nur ein leiser Zweifel an der eindeutigen Gestalt von Antiphonen bestanden hätte, kann aus diesem Text jedenfalls nicht abgelesen werden; Probleme bilden die Adaptionen der psalmodischen Mustermelodien, die übrigens gar nicht so verschieden sind von denen, die man heute noch im Gradualbuch findet und die nicht etwa nur aus diesem Text genommen sind, wenn bestimmte Akzentordnungen der Wörter in Kadenzen etc. auftreten; hier gibt es Probleme und Lösungen, die vielleicht verschieden aussehen könnten — nicht die Melodien, denn die sind fest, nur die korrekte Adaption muß nicht immer unstrittig sein. So einfach ist das. Es gibt stilistische, auf die Aufwendigkeit des jeweiligen Festes bezogene, partiell verschiedene Melodien, *ib.*, S. 163; es kann Probleme geben hinsichtlich der tonalen Bestimmung, wenn Antiphonen gleich beginnen, aber *mox in processu discrepant* und daher in verschiedene Töne zu klassifizieren sind, *ib.*, S. 175, 178, und es gibt den Umstand, daß *prout diversitate antiphonarum, quae psalmis adiunguntur, per omnes pene octo tonorum melodias finis versuum variatur; ...*, *ib.*, S. 165, 114, also Differenzen; nur variable Melodiegestalten, die gibt es in diesem Text nicht; was Emma Hornby hier herauslesen will, ist also nicht mehr nachvollziehbar und auch nicht rationalisierbar: Vielleicht meint sie, daß die Differenzen noch ein Zeugnis seien für frühere Variabilität der Melodien insgesamt? Man kann nur hoffen, daß dies nicht der Fall ist, oder meint sie, daß schon die Bezeichnung *Differenz*

Melodievarianten bezeichne? Die Existenz von derart verschiedenen Melodien dürfte klar machen, daß auch diese Vorstellung, so absurd sie schon an sich wäre, auch konkret unbrauchbar ist — was also stellt sich Emma Hornby denn eigentlich vor; dem Anspruch ihres Auftretens zufolge muß man ihre Behauptungen ernstnehmen, was angesichts der Sachlage einige Schwierigkeiten bedeuten würde.

Klar ist nur, daß Emma Hornby die von ihr zitierten Textstellen so falsch versteht, daß man dies nicht verstehen kann, weshalb auch die Folgerungen von Emma Hornby so unbegreiflich sind, daß der Leser der Texte, der Betrachter der Neumen vor einem absoluten Rätsel stehen muß, wie derartiges geäußert werden kann — und daß die *Commemoratio brevis* nicht einmal bei tonal nicht gerade leicht als (tonal) gleich zu klassifizierenden Antiphonmelodien an Veränderungen denkt, sollte man auch beachten: Die überlieferten Melodiefassungen sind wie bei Aurelian unverletzlich, nur in dem Moment, wo der Theoretiker seine Theorie als Norm setzt, kann in sehr engen Grenzen eines der von Jacobsthal beschriebenen Änderungsverfahren einsetzen. Davon allerdings scheint Emma Hornby genauso viel Wissen zu haben, wie ihr die Entstehung der Autorität Gregors als Schöpfer der Melodien unbekannt geblieben zu sein scheint; das ist für das Verständnis der Zeit für die Anwendbarkeit des Begriffes der *auctoritas* auch auf Musik aber doch nicht einfach vernachlässigbar.

Daß schon allein die Vorstellung einer Fähigkeit des großen Kaisers, bewußt verformte Melodien nach einem Jahr als verschieden erkennen zu können, darauf hinweist, daß man generell ein Wissen von genauen Melodiegestalten besaß, besitzen mußte, auch wenn die Zuordnung solcher Fähigkeit zum Kaiser etwas legendär anmutet, scheint Emma Hornby ebenfalls nicht begreiflich zu sein, sonst hätte sie sich erst einmal in den Quellen und der dazu vorhandenen Literatur etwas umsehen müssen: Daß der Kaiser beim Bemerkten der Unterschiedlichkeit der Weihnachtsmelodien nicht die Texte als verschieden betrachtet haben kann, dürfte einleuchten; es geht essentiell um die Melodien, die so, und nicht anders denn auch als korrekt qualifiziert werden können — wie hätte man solche Vorstellungen als selbstverständlich voraussetzen können, und auf einer solchen Basis die betreffende Übermenschlichkeit des Kaisers auch in dieser Hinsicht loben können, wenn nicht die Vorstellung eindeutiger Gestaltqualitäten von Melodien ganz selbstverständlich gewesen wäre? Und daß Karl vielleicht tatsächlich musikalisch war, ist nicht einfach durch Hinweis auf solche Legendarität und Topik auszuschließen — als brauchbarer Teil der Herrscherpanegyrik ist das Erkennen der Verschiedenheit von Melodien wohl bemerkenswert, wenn auch vielleicht nicht für Adepten der *oral tradition* Lehre. Warum sollten Melodien der Messe also nicht selbstverständlich als identische Gestalten bewußt gewesen sein, wenn der, auch namentlich nicht mehr unbekannt, *Monachu Sanctgallensis* so formuliert?

Darauf gibt Emma Hornby in ihrer höchst selektiven und schiefen Sichtweise keine Antwort; die reine Lehre der *oral tradition* Vagheit hebt die Fähigkeit zum Verständnis klarer Textaussagen auf: Vielleicht sollte man also von Dingen, die man nicht verstehen kann, Abstand halten.

### 3.4 Zur Behauptung größerer Einheitlichkeit der älteren Melodien, und Fehldeutungen zur Tonartenklassifizierung und Regionalität der Neumenschrift

Pfisterers Darstellung der Varianten in Melodien eines neueren, d. h. im 9. Jh. hinzugekommenen Liedes, wie im Falle des Tractus *Confitemini*, der in keiner *Sextuplex*-Hs. enthalten ist, auch keine der älteren St. Galler Zeugnisse als Quelle ausweisen kann, ib., S. 92 ff., ist natürlich dankenswert; seine aus dem Vergleich mit den Varianten in Tractus *Qui habitat* gewonnene, auch sonst geläufige und bestrittene (vgl. L. Dobszay, *An Old Responsory with a Wide Range of Variants, Dies est laeticie Essays on Chant in Honour of J. Szendrei*, edd. D. Hiley and G. Kiss, Ottawa 2008), Behauptung eines grundsätzlich und als absolut vorauszusetzenden größeren Grades an Variabilität von neueren Melodien wie die daraus gezogene Folgerung, daß die größere Stabilität der Melodien für ältere „etablierte“ Lieder durch Existenz einer doch auffallend einheitlichen Tradition der älteren Liedmelodien, wie auch ihrer Texte, begründet sein müsse, könnte auf den allerersten Blick nahezu liegen scheinen, allerdings nur wenn der Befund tatsächlich verallgemeinerbar sein sollte.

Dennoch bleiben einige grundsätzliche Probleme, angefangen von der Frage, wie eigentlich ein potentiell verändernder *cantor* gewußt haben kann, welche Melodie authentisch, alt oder dies nur in geringerem Grade sei — und die Tatsache einer Überlieferung in Metz ist auch nicht gerade ein Beweis für besonders junge Komposition; und da kommt noch hinzu, daß das Lied auch in Benevent überliefert ist; müßte dies nicht ein Zeichen für ganz besonders hohes Alter sein — wenn man der „Beneventanischen These“ folgen will, was Pfisterer tut.

Was die Entstehung eines auch melodisch einheitlichen Repertoires anbelangt, so ist zunächst die Aussage der literarischen Quellen eindeutig, auch Aurelian beschreibt eindeutige Melodiegestalten, daß die von Pfisterer offenbar der Widerlegung für wert gehaltene Annahme einer spät im 9. Jh., gar erst um 900 erreichten Einheitlichkeit als a priori Unsinn erscheinen muß (s. auch die Anmerkungen zu Emma Hornby), schließlich wird von Vereinheitlichung im Bereich der Liturgie, der *cantilena Romana* o. ä. in den betreffenden Quellen als Aufgabenstellung im Reich Karls d. Gr. so klar gesprochen, daß man schon vermuten müßte, diese Vereinheitlichung habe in der Ausbildung von Varianten bestanden, um eine solche Annahme für ernst zu halten. Die Voraussetzung der so erstaunlichen Einheitlichkeit des älteren Repertoires kann nur in die Zeit gelegt werden, in die sie die literarischen Quellen legen (der Verweis auf die Autorität Gregors als Schöpfer der Melodien allerdings kann nicht einfach schon in die Zeit um 800 gelegt werden; *Gregorius Praesul* reicht dazu gerade nicht aus, wie an anderer Stelle ausführlich angesprochen — auch solche Quellen scheint Pfisterer für seine als so neuartig auftretende These für ebenso negligibel zu halten wie die „zugehörige“ Literatur, sicher eine Arbeitserleichterung).

Damit erscheint die Folgerung, daß *nur eine Situation ... für die Einheitlichkeit der Choralüberlieferung im Frankenreich verantwortlich sein kann: die Übernahme der römischen Liturgie in der zweiten Hälfte des 8. Jh.*, eigentlich trivial, denn die Aussage von Walahfried, so kurz sie auch sein mag, ist eindeutig und kompatibel mit den früheren und späteren, den Vorgang allerdings etwas entstellenden Quellen; daß hier entsprechende Vereinheitlichungsarbeit geleistet wurde, dürfte nicht bestreitbar sein, das sagen die Quellen. Und, es sei nochmals betont: Die Einheitlichkeit ist nicht nur Merkmal der Überlieferung, sondern explizit als sozusagen bewußter Akt der Betroffenen literarisch belegt: Es besteht der ausdrückliche Wille zur Einheitlichkeit; die ist Ergebnis eines staatlichen Willensaktes, wenn man sich so ausdrücken darf oder soll. Das Bemühen um tonale Korrektheit, bei Regino wesentlich in der Korrektheit der Zuordnung von psalmodischen Formeln zu den einzelnen Antiphon- oder auch responsorialen Melodien ausgedrückt, beruht auf der Vorstellung einer Autorität der Vorgabe, die korrekt, und das gerade hinsichtlich der „Tonalität“, zu bewahren ist: (ed. Bernhard, S. 39, 3): *... ut decens et conveniens fiat concinentia, sicut a maioribus nobis traditae sunt*. Die Aufgabenstellung der Schriften der *Musica Enchiriadis*, Hucbalds und — der späteren Schichten — der *Alia Musica* ist so spezifisch auf die Darstellung von Tonsystem, der Projektion der Melodien auf die *finales* u. ä. bezogen, daß für eine explizite Forderung melodischer Einheitlichkeit kein Bedarf besteht, es geht um die Korrektheit: Die Autoren setzen einen einheitlichen, gegebenen Gesang voraus, weshalb dann auch der Topos der Verderbnis durch unaufmerksame o. ä. *cantores* auftritt, z. B. in den *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 60, 7: *Quocirca cum ecclesiasticis canticis haec disciplina vel maxime necessaria sit, ne incuria vel imperitia deturpentur ...*: Die Musiktheorie hat ihren Sinn darin, daß sie Fehler, die durch *incuria vel imperitia* entstehen, nämlich an einer einheitlichen Melodie, verhindern kann; hier liegt die neue Aufgabe von Musiktheorie im christlichen Abendland, die Voraussetzung der abendländischen Sonderentwicklung auch in Musik, und gleichzeitig die Grundlage, Musik als Form an sich nicht nur sozusagen zu praktizieren, wie die von Aurelian angeführten „alten“ *cantores*, sondern zu formulierung und abstrakt zu denken; eine musikhistorische Leistung, die zu verstehen, offenbar höchste Schwierigkeit bereitet.

Das kann dann, z. B., Oddo im *Prologus* ebenfalls aussagen, auf die Melodieüberlieferung und, was gegenüber den *Dasia*-Schriften neu ist, auf die Autorität Gregors bezogen (vgl. auch u., s. im Index): *... antiphonarium sancti Gregorii diligentissime investigavi, in quo paene omnia regulariter stare inveni. Pauca vero, quae ab imperitis cantoribus erant vitiosa, non minus aliquorum cantorum testimonio, quam regulae sunt auctoritate correpta. ...*, *GS I*, S. 251 b. Der Absolutheitsanspruch der *regula* läßt jede *emendatio* als Herstellung der *auctoritas* interpretieren, selbst wenn Oddo auf die Tradition Rücksicht nimmt (die Theoretiker der Zisterzienser tun das dann nicht mehr; anschließend): *Sed quia illos cantus omnium usus unanimiter defedebat, emendare nos non praesumpsimus. Sane per singulos notavimus, ne veritatem regulae quaerentes dubios redderemus*. Die *regula* „hat“ die *veritas* (daß Oddo schon an eine, wenigstens ansatzweise rationale Liniennotation denkt, ist nicht ganz sicher, denn er benötigt noch einen *frater, qui ad comparationem aliorum cantorum videbatur perfectus*, *ib.*, d. h. doch offenbar, daß hier ein Kenner der

Melodien „benutzt“ worden ist, um Varianten festzustellen; eine solche „Benutzung“ eines spezifisch *perfectus frater* wäre bei Notation offensichtlich überflüssig gewesen: wenn sich der *Magister* explizit auf die *litterae monochordi* bezieht, *secundum easdem litteras chordam percutiens ab ignorante magistro mirifice audias & addiscas*, weist auch das, *GS I*, S. 255 a, nicht auf die Existenz einer rationalen Liniennotation, wenn nicht nur das Lernen der skalischen Töne gemeint sein sollte, was man aus einer Liniennotation nicht direkt erlernen kann; auf die hieraus entstehenden Fragen ist hier aber nicht weiter einzugehen — wie schön wäre ein Zutreffen der These Levys von einem notierten „Urgraduale“, kann man auch hier nur sagen!). Damit ist aber klar, daß die, primär, aber nicht nur, allgemein auf die Liturgie gerichtete Einheitlichkeitsforderung in der Musiktheorie, die natürlich nach dem Geschehen liegt, einen spezifischen Ausdruck in der Forderung nach Korrektheit gefunden hat (die natürlich die Vorstellung der Theoretiker war, die aber doch auch die gegebenen Melodien zu beachten hatten — das Meiste ist korrekt).

Man kann auch die Formulierung im *Dialogus* beachten, *GS I*, S. 261 b: *Cum multi sint grammatici, aut vix, aut numquam veraces inveniuntur libri, maxime dum sæpe in eorum emendatione laboretur; musici autem perpauca inveniuntur, & per multa iam tempora antiphonaria emendata non sunt: Non est ergo mirum, si in multis locis falsitas inveniatur. Tantum precor, regulam & communem usum prosequere: Quæ enim rarissime fiunt, nullius artis solet regula reprobare.* Grammatiker gibt es viele, dementsprechend auch viele Emendationen in Büchern — und dennoch gibt es kein vollkommenes Buch, im Gegensatz dazu gibt es aber nur sehr wenige *musici*, zudem wurden die Bücher schon lange nicht emendiert — kein Wunder, daß es da auch nicht selten Fehler geben muß (auch hier ist zu fragen, ob Oddo für seine Überprüfung solcher Fehler und als Objekt einer Emendierung eben doch ein, auf Linien?, notiertes Gradualbuch etc. voraussetzt, den oben erwähnten *frater perfectus* also nur benötigt, um Varianten in anderen Kirchen oder Klöstern feststellen zu können, die, natürlich, (noch) nicht von notierten Büchern abgesungen oder eher aus diesen gelernt und sich kontrolliert haben; vielleicht meint er wie Ekkehardt 4 adia-stematische Notation, auf Gregor zurückgeführt, genau wie dies Ekkehardt sagt?) Es gilt also nicht die Regel der *lectior difficilior*, Voraussetzung aller dieser, nicht spezifizierten eingeschlichenen Fehler — unter die sicher vor allem „falsche“ Chromatik gehört —, ist die Vorstellung einer ursprünglich eindeutigen und einheitlichen, sozusagen absoluten Fassung der Melodien. Das setzt auch die „Choralreform“ der Zisterzienser voraus: Fehler, die natürlich die Musiktheorie als solche bestimmt, sind nachträglich durch Unkenntnis etc. entstandene Entstellungen. Dies stimmt aber mit den Forderungen nach Einheitlichkeit eben auch der Melodien im Frankenreich genau überein — nunmehr im neuen Gewand der Rationalisierung der Melodien: Erst damit war eine echte Verwirklichung dieses Postulats möglich; konkretisiert z. B. in den „richtigen“ Tonartklassifikationen — an deren Bestimmung den Quellen folgend nur im „Norden“ gearbeitet wurde, eben weil dafür keine Vorgabe bestand: Bisher jedenfalls wurde nicht bewiesen, daß die Idee der Tonare oder auch der Gradualbücher aus Rom stammen könnte; also sollte man auch seine Thesen daran ausrichten.

Die liturgische Einheitlichkeit auch der Melodien im gesamten Reich ist somit Vor-

aussetzung der speziellen, musiktheoretischen Ausprägung in der Vorstellung einer *Korrektheit* — auch wenn Regino einen regionalen Gebrauch tadelt, will er ihn doch in einem allgemeinen Sinne korrigieren; die Melodien, die z. B. *degeneres* sind, sind als solche allgemein, nicht weiter diskutierbar, gegeben. Die Musiktheorie spricht mit allgemeinem Anspruch, nicht lokal, sie kündigt die Wahrheit der *regula*, und die ist auf den Choral bezogen, bei Oddo auf die *auctoritas Gregorii*, also auf die „allgemeinen“ liturgischen Gesänge der Kirche. Das ist auch der Sinn von Tonaren. Insofern kann man sagen, daß die liturgische Einheitlichkeitsforderung, die sich auch auf den *sonus* bezieht, in der Musiktheorie als Korrektheitsforderung spezifiziert wird.

Natürlich betreffen die entsprechenden Bemühungen, zunächst den Text der liturgischen Melodien, nicht gerade brauchbar durch Amalar, oder, eher kanonisch, durch Helisachar; dem entspricht aber, später, auf Seiten der neu entstehenden bzw. entstandenen Musiktheorie die Vereinheitlichung der Musik durch korrekte Tonarzuweisen wie die Perhorreszierung von Unterschieden. In dieser Forderung nach Einheitlichkeit begründet ist auch die Polemik des zelotischen Diakons in seiner *Gregorvita*: Die Franken haben den Gesang verändert, was dann in verschiedener Weise rezipiert worden ist, bis zu der Tradition in St. Gallen, wo Bösartigkeit von „falschen“ Italienern zur Verschiedenheit führt; ein Topos, aber doch spezifisch angewandt.

Allerdings bleibt die Frage, warum nicht noch die Zeit Karls d. Gr. hier maßgeblich gewesen sein darf, also warum nicht die Zeit noch bis vielleicht 815 als Zeit dieser Vereinheitlichung angesehen werden darf, schließlich ist die Frage der Durchsetzung des Prinzips der acht Tonarten kaum als Trivialität anzusehen (jedenfalls nach dem Zeugnis von Aurelian und noch Regino — auch Pfisterer hat bis heute keinen Beleg für seine Schutzbehauptung geliefert, daß dieser Vorgang ausgerechnet in Rom durchgeführt worden sein könnte: Den Römischen Tonar aus dem 8. Jh. jedenfalls findet man nicht unter den von ihm angegebenen Quellen, ebensowenig wie den aus Benevent — alles nur *Verlust* der Überlieferung?); und daß diese für die Zeit Karls d. Gr. und noch später eine wesentliche Rolle gespielt haben muß, zeigt Aurelians Bericht bzw. anekdotische Umdeutung über den Wettlauf in der Erfindung von Tonarten zwischen Karl und Byzanz; das belegen aber auch die frühesten Zeugnisse des Tonarprinzips ebenso wie die ersten Ansätze zu einer Erklärung des Wortes *tonus* in dem wirklich sehr einfachen, geradezu exemplarisch „vorrationalen“ Text, der Alkuin zugeschrieben wird; alles nicht beachtenswerte Quellen? Was hinter dieser Abstrusität gestanden haben kann, ist kaum rekonstruierbar — denn schon der Abstraktionsgrad des „Tonartbegriffs“ ist nicht abzuschätzen —, was klar ist, ist das Bemühen um tonartliche Klassifizierung als eine Art Rezeption griechisch autoritativen Wissens, wohl als Teil der allgemeineren Renaissance.

Und diesen Vorgang einfach als irrelevant unbeachtet zu lassen, scheint methodisch nicht gerechtfertigt, denn mit solcher Klassifizierung muß eine Melodiebestimmung für jede einzelne Melodie verbunden sein. Natürlich kann diese Arbeit auch schon vor 800, kaum aber lange davor angesetzt werden; die Zuordnung zur Zeit von Karl d. Gr. ist auch durch die späteren literarischen Quellen über die bemerkten Unterschiede zwischen Rom und

dem Frankenreich so eindeutig, daß auch nicht der geringste Anlaß besteht, eine spätere oder auch sehr viel frühere Zeit mit dieser Leistung einer aktiven Vereinheitlichung von Liturgie und damit auch der *cantilena* zu identifizieren (Pippins Bemühungen scheinen hier nicht recht erfolgreich gewesen zu sein, die Vereinheitlichung zu Karls Zeit konnte sich aber auf diese Tradition berufen!): Weder Notker noch der zelotische Römische Diakon kennen, anders als die früheren Quellen (außer eben Walafried), einen anderen Zeitpunkt als den der Zeit des großen Kaisers — was sie jedoch beide explizit bemerken, ist die Diskrepanz Römischer und Fränkischer Tradition; gerade diese Diskrepanz ist schließlich der Grund für die geradezu gierig ergriffene Möglichkeit für den Römischen Diakon, invektiv gegen die Franken zu werden; d. h. daß ohne die Wirklichkeit eines solchen deutlichen Unterschieds die Invektive sinnlos wäre; ebenso grundlos wäre die Invektive, wenn in Rom zur Zeit des Diakons, also im dritten Viertel des 9. Jh., in Rom zwei „in sich“ schon verschiedene Versionen gesungen worden wären: Der Diakon setzt eine eigentlich einheitlich gemeinte Fassung voraus, die nur von den Franken verschlechtert worden ist; ganz irrelevant dürfte diese Quelle also auch nicht sein, von der Unbrauchbarkeit sozusagen ihrer inneren Argumentationsweise abgesehen. Auch Walahfrieds einschränkende Bemerkungen im Kontext kaiserlicher Vorschrift können nicht einfach als gegenteilige Aussage gewertet werden, d. h. daß eine andere Zeit gar nicht gesetzt werden kann; die Quellen sagen aber auch ganz klar, daß es um eine einheitliche Melodie ging; das ist das Anliegen beider späterer Quellen, denen man in dieser Allgemeinheit auch vertrauen muß.

Für Aurelian ist übrigens die Tonartenklassifizierung Geschichte, er sieht nur die Aufgabe, die Natur der Tonarten irgendwie aus der Gestalt der zugehörigen Melodien zu begründen; er leistet einen ersten Ansatz zur Abstraktion, ohne sie anders als durch einfache Beschreibung charakteristischer Stellen angehen zu können. Wesentlich für die Bewertung seiner historischen Stellung — bzw. der seiner Quellen — ist, daß überhaupt ein solcher Versuch gemacht wird, der mit der *finalis*-Lehre seinen Abschluß wohl um 900 gefunden hat, sicher nicht viel früher — warum? Weil die *finalis*-Lehre essentiell auf dem rationalen Tonsystem aufbaut und nur darauf aufbauen kann. Daß hier noch gewisse, vielleicht unlösbare Probleme liegen, ist klar.

Auch der Verweis von Pfisterer, *ib.*, S. 94, daß die politische Instabilität um 900 zu groß gewesen sei, um noch eine entsprechende Vereinheitlichung durchsetzen zu können, erscheint angesichts der literarischen Zeugnisse zur aktiven und ersichtlich erfolgreichen Vereinheitlichungsarbeit in der Zeit von Karl d. Gr. als Begründung wenig geeignet, weil die literarischen Quellen klar sind. Allerdings sollte man auch nicht übersehen, daß die eigentliche Leistung, die uns die Choralmelodien überhaupt noch greifbar sein läßt, gerade in dieser politisch so *instabilen* Zeit geleistet wird: Hucbald und die *Dasia*-Schriften sind hier zu nennen, wobei die Verbreitung letzterer doch auch auffällig ist, denn die von Hucbald oder in der *Musica Enchiriadis* zum ersten Mal rational dargestellte — und sie ist nur so formulierbar — *finalis*-Lehre setzt sich im ganzen Gebiet durch. Auch hier bestanden intrinsische d. h. von der Sache, aber sicher nicht nur von daher, bestimmte Vereinheitlichungspotenzen, die offenbar nicht irrelevant sind. Auch die Neumenschrift, die grundsätzlich im Westen gleichartig ist, wäre nur sehr schwer und unter strikter Nicht-

beachtung der Quellenlage in die Zeit bis 800 oder 815 zu setzen, dennoch muß sich das Prinzip recht schnell verbreitet haben (von Maire-Noël Colette darf man erfahren: ... *arising from the theoretical reflection that accompanied the reform, was the invention of musical notations, intended to represent and to transmit not only the newly reformed melodies but also, and in particular, the new compositions.* ..., *The Place and Function of Music*, ein angesichts der Oberflächlichkeit recht anspruchsvoller Titel, in *Scientia et Eloquentia* ... edd. G. Iversen and N. Bell, Brepols 2009, S. 63 — leider unterläßt es M.-N. Colette gänzlich, nachzuweisen, daß die Neumenschrift in direkter Verbindung mit Pippins und Karls, von ihr als *standardization of liturgical chant* formulierte Rezeption des römischen Chorals im Frankenreich, und aus theoretischen Überlegungen entstanden sei, und wie eigentlich diese theoretischen *reflections* in der Zeit Pippins ausgesehen haben könnten, ist doch kein theoretischer Text aus Karls Zeit bekannt — wie erfrischend doch das unbekümmerte Daherreden ist, wenn man weder Literatur noch Quellenaussagen beachten muß! Daß M.-N. Colette in diesem Zusammenhang der Erfindung der Neumenschrift etc. gleich auf das Vorwort zu Notkers Hymnensammlung zu sprechen kommt, und nicht bemerkt, daß die Asudruckweise dezidiert gegen das Verstehen des theoretisch rationalen Einzeltonbegriffs durch Notker spricht, ist dann aber doch stoßend — hierzu gibt es in der Literatur wesentliche Hinweise; fröhliche Unbekümmertheit ist methodisch vielleicht doch kein so guter Ratgeber? Merkwürdigerweise findet die Autorin dann aber, daß die Entstehung *of the first musical notations* um 860 bis 880 stattgefunden habe — da dürfte die Rezeption des Römischen Chorals im Frankenreich schon einige Zeit vorüber sein).

St. Gallen konnte später seine Schriftzeugnisse als original Gregorianisch bewerten, aber eben nur später! Auch hier, in *politisch instabiler Zeit* gibt es, und ebenfalls ohne jede literarische Bezeugung, außer durch das Auftreten der Neumen selbst, also Faktoren, die sehr schnell zu gleichartigen Entwicklungen führen; allerdings, und hier sogar könnte eine Parallele zu der von Pfisterer jedenfalls behaupteten Verschiedenheit des Grads an Varianten in jüngeren und älteren Liedmelodien bestehen, tritt die neue Erfindung in regional verschiedenen Dialekten auf; hier hat sich keine „Grundnotation“ nebst kleineren Varianten erhalten, was im Grunde eigentlich leichter gewesen wäre. Wie fatal übrigens die vage Assoziativität und Konkretisierungsabstinenz von M. Haasens Neumenvorstellungen ist, zeigt die Rezeption von dessen absonderlicher Phantasie von einem *grammatikalischen WahrnehmungsfILTER*, durch Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften*, *MMM Subsidia* Bd. III, S. 12, Anm. 12: Daß Zeichen Ausdruck von *Wahrnehmungsmustern* seien, die eine lange, auf musiktheoretischen Vorgaben beruhende und so auch überlieferte Tradition ihres Bezeichneten haben, erscheint schon abenteuerlich genug, vorstellbar nur für M. Haas, der die Grundlegung des Systems der melischen Akzentzeichen durch die Theorie von Aristoxenus natürlich nicht kennen kann, weil er die wissenschaftliche Literatur zu diesem Thema ebensowenig zur Kenntnis zu nehmen imstande ist wie die methodische Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, ist doch so schwierig zu lesen, verlangt so viel Mühe. Hinzu kommt aber noch, daß die Raumanalogie der Repräsentation natürlich nicht etwa auf

die Grammatik beschränkt ist, sondern lateinisch ausreichend außerhalb der Grammatik belegt ist. Die Richtungswahl der Graphie der Analogie geht auf griechische Grammatiker zurück, die sich eben auf Aristoxenus beziehen. Weiterhin ist aber zu beachten, daß das Bezeichnete der melischen Akzentzeichen genau das ist, was die antike Musiktheorie hinsichtlich dessen, was sie als Elemente der Musik bezeichnet und definiert, nämlich die Tonhöhe bzw. der Wechsel der Tonhöhen, der einzige Faktor musikalischer Wahrnehmung, der neben der Rhythmik gestaltbildungsfähig ist. Das zu verstehen, sollte man die *ratio* einsetzen, die Aristoxenus und die antike Musiktheorie musikspezifisch formuliert hat. Die Grammatik kennt weder *Wahrnehmungsfilter* noch *Wahrnehmungsmuster*, sondern nutzt musiktheoretisch definiertes Bezeichnetes — dessen Natur die Grammatik im übrigen auch gar nicht interessiert, der Grammatik, weit davon entfernt, sich für klangliche *Wahrnehmungsmuster* zu interessieren, geht es ausschließlich um die Bestimmung der Stellung des Akzents im einzelnen Wort. Derart mystifizierende und irrationale Assoziationen wie die, nie konkretisierten oder konkretisierbaren Phantasien von M. Haas zu *grammatikalischen Wahrnehmungsfiltern* nochmals zu verbreiten, verrät nicht gerade ausreichende Kenntnis der Materie der Neumenschrift: Deren regionale Unterschiede ergeben sich nicht aus den Grundzeichen, sondern aus deren Nutzung im jeweiligen Kontext, verursacht u. a. durch den Versuch einiger Schriften, die Rhythmik graphisch auch noch zu erfassen; auch das sollte man vielleicht doch endlich zur Kenntnis nehmen.

Daß die verschiedenen Neumenkonventionen überall verständlich also lesbar waren, kann vorausgesetzt werden (Hucbald sagt dies ausdrücklich, ein rational denkender Theoretiker, was sogar M.-N. Colette bemerkt hat, wenn sie sagt, daß Hucbald *comparing the neumatic notations with the facilities reading that are offered by notations in the distinct signs used, The Place and Function of Music*, in *Sapientia et Eloquentia*, Edd. G. Iversen and N. Bell, Brepols 2009, S. 66 f. — daß die Herkunft der *notations in the distinct signs* gewisse Voraussetzungen hat, nicht einfach trivial ist, und daß bei Hucbald hier nicht von *notations* zu sprechen ist, daß auch Hucbald nicht von *Neumenschriften* spricht, sondern von verschiedenen Zeichen, wird man erst durch Beachtung der Literatur verstehen können, darauf legt M.-N. Colette aber keinen Wert), die Bedeutung der Zeichen ist — von *Zierneumen* vielleicht abgesehen — durch die Raumanalogie leicht zu verstehen; einer Untersuchung wert wäre vielleicht die Möglichkeit entsprechender Rezeptionen (man beachte den Hinweis auf die *tabulae ad cantus* o. ä. im 1. Teil, S. 691 ff., z. B. bei Amalar). Grundsätzlich zu beachten ist, daß so gut wie alle Theoretiker irgendwie an Vereinheitlichungen interessiert waren, bis hin zu Guido, dessen entsprechende Formulierung zitiert wurde.

Wenn, natürlich unter Unkenntnis neuerer Literatur (auf die vergleichbar unzutreffenden oder wenigstens unzulänglichen Vorstellungen von Atkinson wird im Anhang eingegangen), Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Hss.*, *MMM Subsidia* Bd. III, S. 68 f., die inadäquate Unterscheidung von adiastematischen Neumen als *direktional* wieder anwendet, weil, dieser Begriff es erlaube, die *problematische ältere Dichotomie* «*diastematisch/adiastematisch*» zu ersetzen, die den Blick auf die Tatsache verstellt hatte, daß vielen Neumierungen «*in campo aperto*» wichtige Aufschlüsse über den Melodiever-

lauf zu entnehmen sind, auch wenn sie die Intervallgrößen nicht durchgehend proportional wiedergeben. und der Begriff *Direktionalität* stattdessen eine *stufenlose Ausdifferenzierung* erlaube, und weitere schön klingende Ausführungen, so darf man darauf verweisen, daß hiermit eine Trennung der Schriften behauptet wird, die nicht existiert. Das Bezeichnete der Zeichen der adiastematischen Schriften gibt — von Sonderzeichen/Zierneumen abgesehen — von ihrem Ursprung her den melischen Verlauf wieder, allerdings nur als jeweilige Richtung bzw. Richtungsänderung und das, wie es dem Ursprung entspricht, nur jeweils auf einer Silbe.

Daß daraus dann, in frühem Stadium etwa in Chartres, eine Diastematie entsteht, in der das Bezeichnete der jeweiligen Neumen allein — wie dies schon Hucbald formuliert — nicht mehr als ausreichend verstanden wird, sondern noch das Merkmal der Analogie der Ausdehnung der jeweiligen melischen Verläufe hinzugenommen wird, läßt sich durchgehend als Ansatz zur Diastematie beschreiben.

Naiv allerdings wäre es, wie dies Silvia Wälli ib., S. 17, Anm. 52, tut, gelegentliche Schreibungen von silbisch verschiedenen, aufeinanderfolgenden Neumen in graphisch verschiedener Lage als gelegentlich diastematisch zu verstehen, wenn es gerade zur Melodie passen sollte — Gegenbeispiele jedoch systematisch zu übersehen bzw. die Notwendigkeit solcher Gegenbeispiele gar nicht erkennen zu können:

Ein Neumensystem wie das von St. Gallen ist nicht einmal diastematisch, einmal nicht, ein anderes ein anderesmal „antidiastematisch“ in aufeinanderfolgenden Neumenzeichen, sondern nutzt diese Möglichkeit nicht als Zeichen — dafür sind dann Zusatzbuchstaben vorhanden; dies kann schon die geradezu absonderliche Notierung von syllabischen Melodien durch Folgen von *virgae* zeigen, wo eine Nutzung von diastematischen Graphien leicht möglich gewesen wäre. Der Unterschied einer *direktional virga* und einer diastematischen liegt nicht in dem Zeichen, sondern in der zusätzlichen Nutzung der Analogie von Streckengröße/Stellung und entsprechender melischer Bewegung. Sich darauf zu verlassen, wenn es gerade günstig erscheint, die Stellung von Neumen eben diastematisch zu lesen, ist methodisch unzutreffend. Wenn Ansätze bestehen, sind die klar zu erkennen und zu benennen, haben eine gewisse Systematik und sind daher Teil des Zeichenarsenals. Das Begriffspaar *diastematisch/adiastematisch* hat den großen Vorteil, darauf hinzuweisen, daß die Neumenzeichen in beiden Notationsarten identisch sind. Auch hierzu sollte man Hucbald beachten.

Die Tonartenbestimmung dagegen ist wieder weitgehend, von insgesamt doch relativ, aber nicht bedeutungslos wenigen Streitfällen abgesehen, die es jedoch auch gab, einheitlich. Wie verbindlich und wie verbreitet waren die Tonare! Zu bedenken wäre vielleicht auch, daß die zentralen Rationalisierungsvorgänge, die sich erstaunlich schnell verbreitet haben müssen, gerade in *politisch instabiler Zeit* vor sich gegangen sein müssen, denn die Voraussetzung eines totalen Quellenverlusts Römischer Choraltheorie des 8. Jh. wird wohl niemand ernsthaft behaupten wollen, es sei denn vielleicht, er bewerte Aurelians Schrift als *mysteriös*.

Allerdings läßt auch die Erklärung des, statistisch allerdings noch ausreichend ge-

genüber Zufälligkeiten abzusichernden, d. h. aus dem Stadium der Behauptung herauszuführenden, graduellen oder vielleicht auch grundsätzlichen Unterschieds an Varianten in älteren und neueren Liedmelodien durch die, wie gesagt literarisch eindeutig bezeugte, Einheitlichkeit des älteren Repertoires auch Fragen offen — abgesehen von der Grundfrage der Generalisierbarkeit: Die Melodie des Tractus *Confitemini* ist in allen von Pfisterer, ib., S. 251 ff., mitgeteilten Versionen so nahe verwandt, daß keine Variante in irgendeiner Hinsicht als wesentlich bzw. wirklicher „Verstoß“ gegen das Arsenal der Formeln eben der Tractus des 8. Tons anzusehen ist; eine Bewertung der Art der Varianten scheint daher gegenüber der reinen Konstatierung nicht ganz sinnlos — hinzu kommt, gegebenenfalls, daß Emendierungen als sehr wichtige Aufgabe gesehen wurden, das kann man auch in der *Vita Wilhelmi abbatis* erfahren.

Hinsichtlich der Dürftigkeit der Finalwendung des 1. Verses erscheint die sozusagen alternative Verwendung des Schlusses der jeweils 2. Verse auch für den des 1. Verses ästhetisch durchaus sinnvoll, zumal wenn man die folgenden Versschlüsse beachtet. Das Römische Gradualbuch hat die Normalversion (alle drei Verse vor dem Schlußvers haben  $D_{13}$  bzw.  $d_{13}$ ). Die Neumierung von Metz gibt dagegen zu erkennen, daß der erste Vers mit der Formel  $d_{12}$ , W. Apel, schließt, die folgenden zwei Verse aber mit der einfacheren Formel  $d_{13}$ ; und erst der Schlußvers verwendet dann wie üblich die aufwendigste Formel, den Jubilus  $D_n$ . Damit wird der ästhetische Grund eines solchen Gebrauchs der verfügbaren Formeln verständlich: Der Schlußwendung sollte im ersten Vers des mit vier Versen nicht sehr umfangreichen Tractus eine gewisse Abwechslung und Heraushebung im ersten Vers entsprechen; eine Beachtung der Gesamttektonik, die für Tractus nicht „a priori“ völlig ausgeschlossen ist.

Der Komponist dieser Fassung verfügt also über die Formeln zwar nicht frei — ihre syntaktische Funktion ist immer klar —, aber in gewisser Absehung von, vielleicht, festgelegten Zuordnungen des Formelarsenals zu den bestimmten Versen. Zu fragen wäre hier, ob man von einer, an verschiedenen Orten einer (gemeinsamen) liturgischen Notwendigkeit wegen notwendig gewordenen Neuvertonung des Textes sprechen soll oder kann, die dann auch regional nach den angedeuteten ästhetischen Gesichtspunkten durchgeführt wurde, oder von einer bewußten Veränderung einer in „Urform“, also dem Typ überlieferten Form an bestimmten Orten sprechen soll oder kann. Ob vergleichbare Veränderungen bei allen anderen Tractus-Überlieferungen mit Sicherheit ausgeschlossen werden können, wäre dazu noch zu prüfen.

Bei letzterer Erklärung dieser speziellen, nicht gerade weitreichenden, Variante, also der Nutzung einer Finalformel für einen Schluß zu einem „anderen“ Vers, zu dem sie eigentlich nicht gehört, würde die Nachprüfung der Verbindlichkeit dieser Anordnung im Geamtrepertoire der Tractus notwendig, und genau hier wären schon im ältesten Bestand Fragen zu stellen: Auch die ältesten Tractus des zweiten Tons haben für den ersten Versschluß nicht durchgehend die gleiche Formel. Damit aber könnte die Gesamtformeladaption an verschiedenen Orten, also als Nutzung eben der Formelnatur des Tractus, auch zu verschiedenen Lösungen gelangt sein, eben weil die Bestimmung einzelner For-

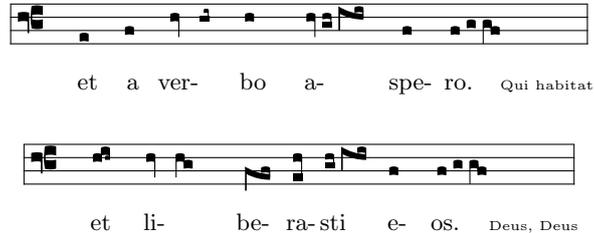
meln auf die betreffenden syntaktischen Stellen bestimmter Verse nicht die Bestimmtheit hat, wie die Setzung der Formeln selbst. Damit aber wäre Pfisterers Erkenntnis Ergebnis allein der, höchstwahrscheinlich, späteren Zeit eben der Formeladaption: An verschiedenen Orten könnte die Adaption der Gesamtformel auch auf den gleichen Text derartige Varianten generieren, das wäre nicht erstaunlich, wogegen die alten Überlieferungen, vielleicht, fester sind, weil da die Gesamtformeladaption eben bereits geleistet und nur noch zu übernehmen war. Irgendeine übertriviale Besonderheit solcher Varianten bei neueren Tractus wäre also nicht gegeben. Daß solche Adaptionen ohne jeden ästhetischen Faktor, formalistisch und automatisch geschehen müßten, wäre doch auch eine etwas seltsame Vorstellung (es ist klar, daß man von Pfisterer nur die Registrierung, nicht aber die Bewertung der Art der Varianten erwarten kann, was aber, vielleicht, doch für die Aussagekraft seiner Erkenntnis nicht ganz überflüssig sein könnte).

Das heißt, daß man auch bei dieser Melodie durchaus die gerade beim Tractus der 2. Tonart naheliegende Methode der Melodieadaption voraussetzen kann, die dann regional für den gleichen Text — natürlich darf man hier auf Pfisterers Spezialkenntnisse einer Begründung des „Aufkommens“ dieses Textes als liturgischer Gesangstext vertrauen, nur hat er dazu noch nichts gesagt —: Man könnte also annehmen, daß einfach der entsprechende „neue“ Text liturgisch vorgegeben wurde, der dann nach den Regeln dieser Formel regional in sehr kleinen Varianten, sozusagen im Spielraum der Regeln für die Adaption dieser Gesamtformel, „gesetzt“ werden konnte, als natürliche Aufgabe eines erfahrenen *cantor*; daß dabei auch wohl Freiheitsgrade bestanden haben können, ist klar. Die Wahl der Tonart müßte für diese These bzw. Möglichkeit einer Deutung, und nur als solche soll sie hier angeführt werden, kein Problem bedeuten, denn die Umgebung des Tract. *Domine exaudi* und des Tract. *Deus, Deus* könnte hier wirksam gewesen sein — dies wäre also eine Möglichkeit, wenigstens die angesprochene Variante zu erklären, wie auch überhaupt die, eventuelle, größere Anzahl von Varianten in dieser offenbar nicht ganz alten Melodie.

Wenn aber „umgekehrt“ eine Originalmelodie, oder wie man das bezeichnen möchte, vorgelegen haben dürfte, die dann mit mehr Varianten als sonst üblich — reicht die Statistik wirklich für eine solche Qualifizierung? — überliefert worden sein könnte, warum ist sie dann weniger autoritativ als die älteren? Letztlich ist die Situation dann nicht anders als bei den älteren Melodien: Es wird, vielleicht gar nicht herausgehoben bzw. vereinzelt, eine vorgegebene Melodie rezipiert; mit dem Alter hat dies eigentlich nichts zu tun; d. h. man mußte von jedem „Variateur“ erwarten, daß er entsprechende Unterschiede machen konnte, s. u.: So problemlos scheinen Pfisterers diesbezügliche Erkenntnisse also nicht zu sein; man muß mindestens die Art der Varianten bewerten. Abgesehen von der Notwendigkeit statistischer Absicherung, wenn überhaupt möglich, daß die Anzahl der Varianten bei einem bestimmten Tractus mit Sicherheit kein Zufall sein kann, wäre auch zu fragen, ob z. B. — als Konkretisierung — die Einführung eines zusätzlichen, liturgisch notwendig „gewordenen“ Tractus auch nur fünf Jahre nach Rezeption oder Einführung des „Einheitsgesangs“, d. h. des älteren Repertoires, nicht die gleichen Folgen gehabt haben könnte wie eine Neueinführung dreißig Jahre danach. Den liturgischen Grund kann Pfisterer sicher genau angeben, jedenfalls würde man das erwarten.

Wenn aber einmal Pfisterers Folgerungen aus dieser Melodieüberlieferung wirklich verallgemeinert werden können (was er hinsichtlich der Relation von AR zu Greg dann auch wieder nicht tut; weil da eine, angeblich, größere Einheitlichkeit von AR Beweis für eine Entstehung von AR aus Greg sein soll, weil Greg deutlich individuellere Vertonungen kennt, und was mit der Überlieferungsgeschichte z. B. von Sequenzmelodien zu vergleichen wäre), neue Melodien also grundsätzlich einen größeren Raum für Variantenbildung haben, dann müßte ein Wertungsunterschied vorausgesetzt werden: Neuere Melodien verändert man leichter, auch wenn man sie von anderswoher übernimmt, vielleicht sogar schon in einem Repertoire integriert; dies ist die notwendige Folgerung aus der Folgerung von Pfisterer. Dies aber setzt voraus, daß der, auf den die jeweilige Variante zurückgeht, um eine späte Entstehung bzw. liturgische Neuheit des betreffenden Liedtextes wissen muß, daß er also entsprechende vergleichende liturgie- und melodiewissenschaftliche Studien betrieben hat, was nicht ausgeschlossen, für Autoren von Varianten, also doch wohl Notatoren, *magistri cantus* o. ä. zu qualifizierende Sänger der Liturgie, andererseits dürfte das eine etwas weitgehende Forderung darstellen. Daß er rein melodisch bemerkt, *Aha, hier liegt eine Melodie vor, die nicht traditionsgebunden ist, also kann ich freier damit umgehen*, ist nicht gerade plausibel, ändert auch grundsätzlich an dem Problem nichts: Neues darf man leichter verändern als älteres. Irgendwoher muß man eben wissen: *Das ist ein neues Lied, da habe ich kompositorische Freiheit!* Ist das wirklich eine plausible These? Zumal zu bedenken wäre, daß man auch für eine generelle solche These literarischen Nachweis zu finden hat, ehe man einfach solche Vorstellungen verallgemeinern kann: Wo steht geschrieben, daß ältere Melodien z. B. und gerade von Tractus mehr Autorität besaßen als jüngere? Hinsichtlich des *biscantus* gibt es entsprechende Aussagen, wie und was man, von Pfisterer natürlich nicht bemerkt, z. B. in der Anzeige zu Verf. *Musik als Unterhaltung*, Anm., leicht finden kann; man findet sie leicht in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 509 (vielleicht doch nicht falsch, da einmal hineinzuschauen). Ob das aber für Melodien von Liedern des Gregorianischen Repertoires gilt, wäre eben auch erst noch zu beweisen.

Um also diese These zu begründen, scheint es methodisch geboten, die Art der Varianten klar zu typisieren, ob vielleicht nur in einer speziellen Melodie eine individuelle Häufung vorliegt, ob es vergleichbare Varianten mit Sicherheit nicht auch in älteren Melodien gibt etc.: Die reine Anzahl von Varianten dürfte als Kriterium kaum ausreichen. Dabei kann man einige Varianten wohl als Schreibfehler bzw. auf solche zurückgehend annehmen: Die Setzung in Benevent — das eigentlich Garant für höchstes Alter sein müßte, wenn man Pfisterer folgen wollte —, ib., S. 263 b, auf *in omni tempore* z. B. ist ein so deutlicher Verstoß gegen die Zuordnung der Formelteile auf die — gezählten — Silben vor Schluß, daß hier nur ein Abschriftsfehler vorliegen kann, der dann allerdings offensichtlich fixiert blieb; die Schlußwendung  $d_{13}$  ist silbenzählend, findet sich aber, und zwar deshalb, oft auf Schlüssen mit zweisilbigen Personalpronomen wie *eius* oder *meam* nebst der letzten Silbe des vorausgehenden Wortes:



Man könnte übrigens aus dem häufigen Auftreten von zweisilbigen Personalpronomen bzw. ihren zweisilbigen Formen bei oder „unter“ dieser Formel denselben Fehlschluß ableiten, wie dies M. Haas mit der *Haasschen Formel* in der für seine Methode so un-nachahmlich typischen Weise getan hat, daß es nämlich melodische Formeln speziell für zweisilbige Personalpronomen gegeben habe (vgl. dazu Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 685 ff.): Zu derart tiefen „Erkenntnissen“ kann man gelangen, wenn man einfachste stilistische Merkmale der lateinischen Sprache der Bibel ganz außer acht läßt.

Gegenüber der eindeutig „fehlerhaften“ Version in Benevent, die Pfisterer offenbar auch nicht als Beweis für die Gregorianische „Urtümlichkeit“ der Überlieferung in Greg anführt, weist, ib., die Variante in **Sic** auf *iustitias*, also in der Formel  $F_1$  auf eine bestehende Alternative in der „Textierung“ der betreffenden Formel bei der Beachtung der Anzahl von Schußsilben bzw. Akzentlage vor der Zäsur, was auch für *faciet* und *iustitiam* gilt: Hier gab es in der vorgegebenen Formel zwei Möglichkeiten, was man schon aus Johners Darstellung ersehen kann, (*Wort und Ton*, S. 217, wo die Versionen der Zäsur nach dem 2. Initium notiert sind): Die Anfangsfigur der Zäsur liegt als Regel auf der letzten Betonung, was bei Pänultima-Betonung ein zweiteiliges, bei Antepänultima-Betonung aber ein dreiteiliges Gebilde bewirken muß, also *áspidum* hat auf *spi* einen zusätzlichen *pes*, der bei *díe* fehlt. Wenn einige der von Pfisterer mitgeteilten Varianten auf *iustitiam/as* die zweiteilige Form setzen, heißt dies nichts anderes als eine Fehldeutung der Formel, nämlich eine rein silbenzählende Interpretation, wogegen, ib., S. 263, unten, die Fassung von **Sic** hier ganz korrekt das Prinzip der Akzentbeachtung verwendet. Natürlich könnte auch ein solcher Fehler Ergebnis einer sekundären, nicht ganz beherrschten freien Adaption der Formel gewesen sein. Was man daraus schließen kann, ist eben nichts als ein Mißverstehen des den Textbezug, die textliche oder silbische Lokalisierung der Formel bestimmenden Prinzips hinsichtlich Silbenzählung oder Akzentbeachtung, eine eher naheliegende Kontamination.

Genau das Gleiche begegnet bei *faciet*, ib., S. 262, allerdings in anderen Hss., also nicht in gleicher Verteilung. Dies kann man kaum anders deuten denn als Nachlässigkeit, vielleicht eben als Abschreibefehler, will man nicht mangelndes Wissen um die Prosodie voraussetzen. Denkbar wäre also ein Fehler der Vorlage, die dann nach eigenem Wissen um das Funktionieren der Formel gelegentlich verbessert worden sein könnte — ob ein

solcher Fehler signifikant ausschließlich für die neuere Melodientradition ist, wäre also zu untersuchen. Nur, mehr als daß das Wissen um die angesprochene Natur der Formel nicht mehr immer gegeben ist, ist kaum zu folgern. Solche, neuere, Unsicherheit müßte sich erwartungsgemäß auch in neueren Melodiebildungen mehr oder eher ausprägen als in älteren, die bereits mit Text ganzheitlich überliefert worden sind. Dann hat man also das Ergebnis, daß für neuere Melodien bzw. neuere Gesamtformeladaptionen die älteren Regeln, ja Zwänge eventuell nicht mehr immer voll verstanden worden sein könnten; kaum ein überraschendes Ergebnis.

Etwas anders erscheint die Verschiedenheit der Textierung über *Beati*, ib., S. 263: Das charakteristische Melisma (in der leicht lesbaren Darstellung von Johnner für den 6. Vers notiert,  $D_9$  bei Apel) ist ein typischer Jubilus, kein Binnenmelisma, also auf bzw. nach der letzten Silbe zu singen. Nur die Hs. **Sic** macht daraus ein Binnenmelisma, nämlich durch Zuordnung des Jubilus bis auf die Schluß-*flexa* zur zweiten Silbe. Dies ist also von der Formel her falsch, als Idee aber nicht abwegig, denn dann bekommt die betonte Silbe das Melisma; man hat frei ein akzentbeachtendes Prinzip in Anwendung gebracht. Natürlich ist ohne eine Überprüfung sämtlicher Verwendung dieser Formel in allen Tractus dieser Tonart der betreffenden Hs. keine Entscheidung möglich, ob hier eine bewußte Veränderung vorliegt, die, wie gesagt, rational erklärbar wäre. Auszuschließen ist hier ein Schreibfehler bzw. Lesefehler auch nicht, der Notator hätte dabei vielleicht einmal etwas gedacht, was nicht selten zu Fehlern führt: Die Variante betrifft nicht die Melodie, sondern allein ihre Verteilung auf den Text. Daß man hier also eine nur die Melodiefassung neuerer Liedtexte betreffende Umformung oder einen entsprechend charakteristischen Fehler vor sich hätte, ist auch nicht von vornherein klar. Vor allem fällt es nicht leicht, eine solche Variante aus der für Pfisterers Vorstellung notwendigen Einstellung abzuleiten: *Aha, ein liturgisch weniger alter Tractustext, also kann ich endlich die Formel X in der mir richtig erscheinenden Form anbringen*; Pfisterer stellt solche Detailfragen natürlich nicht, er hat stattdessen seine Deutung.

Daß man Varianten wie Antizipationen, oder Wendungen wie *c e* oder *c ce*, Auslassung von Zierneumen, Verwendung von *pressus* oder Auslassen desselben und dgl. kaum als wesentliche Veränderungen ansehen kann, ist klar (vgl. schon die Unterschiede der Tractusüberlieferung in Metz, die im *Graduale triplex* greifbar sind, wie Tract. *Beatus vir* auf *cupit*, oder die Anbindung in St. Gallen gegenüber nur *flexa* in Metz im Int. *Deus, Deus* auf dem *Deus*, das den zweiten Vers beginnt). Das kann auch ein Notator, kaum ein musikalisch nicht versierter Schreiber, von sich aus eingefügt haben. Die Frage nach der Verbindlichkeit von bestimmten Neumen, die eventuell ihre Bedeutung im Lauf der Zeit „verloren“ haben, ist neumengeschichtlich sicher von Interesse; auch hier könnte aber nur eine vollständige Statistik aller vergleichbaren Fälle einen Aufschluß darüber geben, ob besonders neuere Anwendungen Gregorianischer Melodik von solchen Ausfällen betroffen sind — die betreffenden Formeln sind alt, also würde nur das Wissen um die liturgische Neuheit des betreffenden Textes etwas wie eine zeichenmäßige Neuerung bewirken, will man der Vorstellung Pfisterers folgen, was wie gesagt, nicht so ganz leicht fällt.

Es bleiben wesentlich die kompositorischen Varianten, wie die Veränderung des viermaligen Aufstiegs vom Ton *C* auf *Confitemini Domino quoniam*, ib., S. 261, die in den Fassungen von **Iri** und **Ben 5** ästhetisch durchaus ansprechend einmal unterbrochen wird — individuelle Lösungen, die natürlich für das besondere Alter von Benevent sprechen müssen, oder doch nicht? Da dies aber in Zusammenhang mit Auslassen von Quilismata steht, kann nicht mit letzter Sicherheit von kompositorischer Veränderung gesprochen werden; es lassen sich aber ausreichend ästhetische Gründe anführen, wie z. B. Abwechslung, daß man hier eine bewußte Umkomposition ansetzen kann, die es aber auch in älteren Liedmelodien gibt, s. u. zum Tractus *Sicut cervus*.

Bemerkenswert ist hier übrigens für die ältere Tradition das Auftreten eines bewegten Rezitativs, also in der Wiederholung einer kleinen Wendung von zwei oder drei, manchmal bis fünf Tönen statt des einfachen Rezitativs im Tract. *Qui habitat* (in dem man Unterschiede zwischen Metz und St. Gallen z. B. in V. 4 auf *Obumbravit* findet, wie auch die Fassung des Gradualbuchs von Metz und St. Gallen in der Motivwiederholung im 7. V. auf *millia* verschieden ist — es gibt also Grund genug, erst einmal alle Varianten in der Überlieferung auch der älteren Tractus zu sammeln und zu klassifizieren) im 2. Vers auf *refugium meum Deus*; die einzige längere Rezitation in diesem Tractus. St. Gallen gibt die älteste Form dieser für die Altrömische Fassung geläufigen Gestaltung des Rezitativs an (mit einer Besonderheit auf *refugium*, nämlich einem diminutiv liqueszentifizierten *torculus*, der zudem noch mit *s* gekennzeichnet ist: Ein Versuch, aus dem Schema herauszugelangen?).

Laon dagegen nutzt die Möglichkeit zur Abwechslung, die die liqueszenten Laute geben (statt wiederholtem *pes* eine Alternation von *pes + diminutiv liqueszenter flexa*). Der Sinn der Stelle ist klar: Für den aufwendigen Stil des *tractus* wird hier das Rezitativ entsprechend aufwendig gestaltet, womit hier in der Gregorianischen Fassung eine sonst eher vermiedene, für die ältere Version wohl häufige Art der Gestaltung der Rezitation erhalten bleibt; ein gewisser Stilbruch, könnte man vor weiteren statistischen Untersuchungen versucht sein zu folgern.

Wenn dieser in Laon zur Veränderung führt, ist dies ein Zeichen dafür, daß auch in älteren Melodien ästhetische Gründe zu Umformungen führen können (Pfisterer, ib., S. 93, erkennt diesen Ursprung natürlich nicht, obwohl sein Beispiel Nr. 21, ib., S. 268, zu Anfang, einen deutlichen Hinweis gibt; außerdem erweist sich seine Erklärung der Laoner Version als unkorrekt, wenn er diese als *eine gewöhnliche Rezitation mit Akzentpes* bezeichnet, man müßte denn annehmen, daß man in Laon *refugium* betont hat, was eher unwahrscheinlich ist, da damals der Fachmann (Lateinkenntnisse waren damals nicht so entfernt von musikalischer Bildung wie heute im Musikwissenschaftlichen Seminar der — deshalb? — *Exzellenzuniversität* Heidelberg), und außerdem die Akzentlage der Umgangssprache so etwas auch nicht nahelegt; Pfisterer müßte dann auch folgern, daß *refugium meum* betont worden sein müßte, jedenfalls in St. Gallen (und gerade da wurde die mangelhafte Latinität eines Gunzo der notwendigen Kritik unterworfen): Laon versucht also die reine Rezitation in identischen Sekunden nach oben, wie sie, es sei wieder-

holt, für die Altrömische Fassung selbstverständlich ist (auch E. Jammers geht irgendwo darauf ein), abwechslungsreicher zu gestalten, weil die normale Form eines Rezitativs eigentlich die reine Tonwiederholung ist; es handelt sich also um eine ästhetisch stilistisch begründete Veränderung. Somit bleibt das Desiderat, die Generalisierung der Behauptung von Pfisterer überhaupt erst als tragbare Grundlage einer mit so erheblicher und bewundernswerter Selbstsicherheit auftretenden Deutungshypothese nachzuweisen: Sind die Varianten jüngerer Lieder wirklich in jedem Fall essentiell oder auch nur, dann aber merkbar, graduell anders als die in älteren Melodien, darf gefragt werden. Offensichtlich ist es aber nicht nur notwendig, in einigen Beispielen eine größere Anzahl von Varianten aufzuzählen, sondern vor allem, Kriterien für deren Art zu formulieren, insbesondere in Bezug auf die traditionell gegebenen Formeln, um nicht individuelle Eigenheiten zu schnell zu verallgemeinern.

Klar ist, daß bei dem von Pfisterer zitierten Beispiel gegenüber älteren Tractus keine grundsätzlich andere Situation vorliegt (ganz abgesehen von den notwendigen vollständigen Statistiken zur Überlieferung der Tractus): Aus der Art der Varianten ist nicht entscheidbar, ob eine regional leicht verschiedene, neuere Melodieadaptation vorliegt, oder ob eine vorgegebene Melodie existiert hat, die übernommen oder rezipiert wurde (wenn sie neu in ein bestehendes Repertoire von liturgischen Melodien, also in ein Graduale, integriert werden sollte, etwa aus liturgischen, von Pfisterer jeweils noch nachzuliefernden Gründen, könnte natürlich auch für den betreffenden *magister cantilenae* eher ein Grund für Eingriffe bestanden haben als bei bereits gegebenen Melodien — auch hier ist zu bemerken, daß die Varianten nicht essentiell sind, also ein Verlassen des Rahmens des Arsenal der Formeln beinhalten). Daß diese Vorlage, wenn, dann doch nur in sehr engen Grenzen, eventuell nicht mehr restlos den Regeln der alten Formeln gefolgt sein könnte, also gewisse Zweifel hinsichtlich der Korrektheit erweckt haben mag, könnte Zeichen oder Ausdruck späterer Entstehung eben dieser Vorlage sein; ob und inwieweit jedoch die weitere Überlieferung sozusagen auf diese spätere Entstehung reagiert, z. B. durch geringeren Anspruch auf Autorität, das kann Pfisterers Beispiel gerade nicht deutlich machen; es könnten aber auch Gesamtformeladaptationen vorliegen, die an verschiedenen Orten durchgeführt, zu doch recht geringen Varianten geführt haben. So einfach scheint also die Folgerung: Mehr Varianten eines einzigen, wohl späteren Tractus, bedeutet, daß alle späteren Melodien auch mehr Varianten haben müssen, so daß ein Bestand an mehr Varianten eines liturgischen Liedes auch gleichbedeutend mit später Entstehung sein müsse, also wohl doch nicht zu sein; Pfisterers Beispiele jedenfalls lassen das nicht erkennen.

Insbesondere macht die Folgerung von Pfisterer Erklärungen notwendig, die nicht ganz leicht zu finden sind: Warum soll die Weiterverbreitung eines später entstandenen liturgischen Liedes, das zudem die gattungseigenen Formeln verwendet, grundsätzlich von einer ganz anderen Variabilität begleitet oder bestimmt sein als die Weiterverbreitung älterer Lieder? Schließlich liegen beidemal sozusagen mehrfache Vorgaben vor: Ein neuer *tractus*, dazu die Verwendung von allbekannten Formeln, die gewisse ästhetische und systematische Probleme bieten mag, was redaktionelle Reaktionen erfordert haben könnte — so etwas ist doch nicht ausgeschlossen, also auch zu beachten, nämlich eben die beson-

ders deutliche Formelhaftigkeit der Tractus, die Verallgemeinerungen von Behauptungen auf andere Gattungen vielleicht erschweren könnte. Woher will man wissen, daß bei dem so herausgenommenen Tractus nicht eine gerade individuelle Überlieferung besteht, daß also die, angeblich größere, Fülle an Varianten nur für diese Melodie in ihrer Überlieferung charakteristisch sein könnte. Denn, es sei wiederholt, die Varianten selbst sind nicht als irgendwie typisch für neuere Tractusüberlieferungen zu bewerten.

Abgesehen von der Generalisierbarkeit überhaupt solcher Bewertungen bleibt das Problem, daß die Folgerung, die (angeblich viel weiter reichende) Einheitlichkeit der Überlieferung bei älteren Liedern sei Zeichen für deren Festlegung um 800 oder sonstwann, natürlich höchstens noch früher (denn das muß Pfisterer voraussetzen, weil sonst seine ganze These nicht tragfähig ist), Gründe angeben muß, warum denn die Überlieferung von neueren Melodien grundsätzlich weniger einheitlich sein soll, wenn auch solche Überlieferung auf eine einheitliche Vorlage zurückzugehen scheint. Dabei ist natürlich zu trennen zwischen Merkmalen der neueren Entstehung und der Überlieferung — der Umstand, daß Formeln „andersartig“ verwendet werden, hat nichts mit Variabilität der Überlieferung zu tun, könnte höchstens Grund für „Korrekturen“ im Sinne einer nicht mehr ganz traditionellen Sicht der alten Formeln geführt haben (was beim Tractus *Confitemini* jedenfalls nicht eindeutig zu erkennen ist); auch solche Möglichkeiten sind zu beachten vor weitreichenden Folgerungen; wie sollte man sich eigentlich die Entstehung von umfangreicheren Varianten von später entstandenen Liedern erklären, wenn schon die Melodien untereinander so gleich sind, wie in dem von Pfisterer angeführten Beispiel? Natürlich kann man, wie angedeutet, auch annehmen, die Melodie sei, mit den gleichen Formeln und Besonderheiten an verschiedenen Orten gleichzeitig, nämlich später entstanden, so daß M. Haasens *chant community* dann zu regional jeweils verschiedenen Ausgestaltungen durch demokratische oder auch diktatorische Entscheidungsvorgänge gekommen ist? Nur, was sollten so zu erklärende Unterschiede mit dem Umstand zu tun haben, daß die älteren Melodien alle und insgesamt bereits vor 800 festgelegt worden sein müssen? Weil eine höchstwahrscheinlich jüngere Melodie(adaption) — nur, selbst Pfisterer belegt nicht, wann und wo der Tractus *Confitemini* denn entstanden sein muß — im individuellen Fall selbst bei sehr formelhafter Struktur vielleicht einmal mehr Varianten aufweisen, müssen ältere, möglichst, schon lange vor 800 absolut festgelegt worden sein, denn sonst ließe sich die zeitliche Bestimmung der Überlieferung von Greg in Benevent nicht als absolut sicher begründen. Ist diese Vorstellung wirklich gerechtfertigt? Offensichtlich liegt hier keine logische Notwendigkeit für eine solche Argumentation vor: Ältere Melodieüberlieferungen haben, angeblich, weniger Varianten als neuere, also müssen diese älteren Melodien schon lange vor 800 eindeutig festgelegt worden sein — sind die Formeln im Tract. *Confitemini* nicht eigentlich ganz die alten, ganz festgelegten? Jedenfalls kann auch Pfisterer den Umstand nicht aus der Welt schaffen, daß die Melodien wenigstens adialematisch „lesbar“ erst nach dem 9. Jh. vollständig überliefert werden, so daß Variantenbildung noch um 850 und später durchaus denkbar war, man beachte Guidos Aussage, aber auch die Tatsache der Emendierung von Chromatik, die geht auch an sehr alten Gesängen, noch im 11. Jh. weiter.

Klar ist, daß ausschließlich die literarischen Quellen, z. B. über die Tätigkeiten in Metz, über die Übernahmen der *cantilena Romana* ins Frankenreich, die Auskunft geben, daß sogar eine eindeutige Politik der Vereinheitlichung auch des liturgischen Gesangs Programm der Zeit des großen Kaisers war, die im bzw. aus dem Frankenreich überlieferte Version also die damals formulierten Gesänge beinhaltet — abgesehen natürlich von Hinzufügungen; das Alleluia z. B. bleibt lange Zeit produktiv. Daß in dieser Zeit die wesentlichen Ordnungs- und Gestaltungsvorgänge vor sich gegangen sein müssen, ergibt sich auch aus der Schrift von Aurelian, in welche Zeit man sie auch setzt (und die Zeit nach 840 dürfte doch wohl ziemlich sicher sein). Hinzu kommt, daß die Rationalisierung, sowohl in Notenschrift als auch in der Anwendung der antiken Theorie, die unabdingbare Voraussetzung dafür, daß die Melodien überhaupt diskutierbar sind, nur im Frankenreich stattgefunden hat; übrigens mit den musikhistorisch bedeutsamen Folgen erst genau in der politisch nach Pfisterer so *unstabilen* Zeit, in der kulturell eigentlich nichts mehr möglich gewesen sein soll! Hucbalds Leistung wie die von Remy blühte in sehr *unstabiler* Zeit, so brauchbar erscheint Pfisterers Argument auch nicht, weshalb man sich einer gewissen Skepsis seinen scheinbar durch ausführliche, in Wirklichkeit statistisch völlig unzulängliche Beispiele gestützten Behauptungen nicht ganz zu entziehen vermag. Die Selbstsicherheit in seinen Formulierungen jedenfalls ist nicht in der Lage, statistische Verifizierungen und die Beachtung der Wirklichkeit zu ersetzen.

### 3.5 „Symmetrisches“ und Dissonanz im frühen Organum; zu einer Erkenntnis von W. Arlt

In einem dankenswert öffentlich im Internet zu einer Veranstaltung, unter der so eindrucksvollen Bezeichnung eines *workshops*, zur frühen Mehrstimmigkeit von Frau Prof. Dr. D. Redepenning am *Musikwissenschaftlichen Seminar* der Universität Heidelberg, leicht zugänglichen Beitrag zum frühen Organum erklärt W. Arlt, daß für die Zeit die Melik wichtig gewesen sei, die Theorie des Organum dazu aber nichts zu sagen gehabt hätte. Man liest diese Behauptung erstaunt, wenn man daran denkt, worauf Verf. schon in seinem frühesten Beitrag hingewiesen hat, daß Johannes Cotto seine Darstellung des *organum* ausdrücklich mit einer, zu kurz geratenen, Paraphrase der entsprechenden Aussagen im 15. und 16. Kapitel des *Micrologus* einleitet, explizit mit dem Hinweis, daß für das *organum* die Betrachtung der *motus vocum* sinnvoll sei, ed. S. v. Waesberghe, S. 157, 5: *Sed antequam organizandi praecepta demus, de motibus vocum, quorum consideratio ad hoc negotium utilis est, pauca perstringere volumus.* Auch wenn Johannes Cotto es für überflüssig erklärt, Beispiele für die Guidonischen Hinweise zu geben, bezieht er sich natürlich auf den Inhalt dieses Textes, der bekanntlich einen Rahmen für eine Formtheorie der Melik gibt, ib., S. 159, 18: *Cuius rei exemplum subicere volumus, ut inde non solum discens organizare proficiat, sed et novum cantum componere cupiens modulandi formulam habeat.* Damit ist klar, daß Johannes Cotto solche die Melodiebildung betreffenden

Faktoren als allgemeingültig für die Komposition von Ein- wie für Mehrstimmigkeit ansieht (das betreffende Beispiel ist eine Reminiszenz an die Erklärung der Tonarten durch diatonische Verschiebung bzw. Transposition einer identischen *neuma* in der *Musica Enchiriadis*).

Damit wird deutlich, daß für den Theoretiker Johannes Cotto die Melodiegestaltung der *organa* einige Relevanz besaß; man wird auch die einführende Definition des *organum* nicht zu diesem Befund im Widerspruch stehend interpretieren können: Drei Bestandteile zählt Johannes Cotto auf, ed. Smits van Waesberghe, S. 147, 2: ... *congrua vocum dissonantia ... ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circumbeat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason convenient. Convenire* wird hier in dem Sinne gebraucht, wie neuere Fehldeutungen den Terminus *occursus* bei Guido mißverstehen.

Wesentlich für die angesprochene Frage ist die Formulierung eines *apte per alienos sonos circumire*, denn das kann nicht auf ein *apte* hinsichtlich von Konsonanzen bezogen werden, schon weil Johannes Cotto zu möglichen und vorgeschriebenen Zusammenklängen, außer dem Zusammenkommen zum Schluß, nichts sagt. Man wird also kaum fehlgehen, in Zusammenhang mit der Kombination von Organumlehre und Guidos melodischer Formenlehre auch das *per alienos sonos apte circumire* als Ausdruck eines Bewußtseins des Verlaufs der *organalis vox* als auch melisches Ereignis anzusehen (es ist klar, daß dies beim *duplicare ... et conglobare* von Tönen in der *vox organalis* a potiori vorauszusetzen ist, wie auch die, wohl erstmalige Formulierung der Gegenbewegungsregel (auch *ad organum faciendum* wechselt sozusagen zwangsläufig den Klang über Tonrepetition) als einzige Regel, die die sozusagen kontrapunktische Natur betrifft, beide Stimmen von ihrer Stimmführung her betrachtet, *elevatio* soll *depositio* und vice versa gegenüberstehen, was natürlich den Guidonischen Begriffen der Melodielehre entspricht, ed. Smits van Waesberghe, S. 159, 24.

Daß die melische Führung der *vox organalis* bzw. der *voces organales*, wenn man so die einzelnen Töne des *organum* verstehen will, schon im frühen *organum* eine gewisse Rolle gespielt hat, zeigt das dritte Gesetz im sog. *Kölner Traktat*, ed. Schmid, S. 222, 7: *Verum, ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit, tertia quoque lex accedit: Quatinus ubi colon vel commatis positio ad finalem usque rectorem descendit seu in aliam ex praedictis lateralibus suis, organum inferius descendere non possit, quam in illum usque sonum, qui a finali rectore fuerit subsecundus ...*: Damit wird die von der *Musica Enchiriadis* allein auf das *divinitus* gegebene regelmäßige „Obstakel“ des Tritonus zurückgeführte untere Schranke des *organum* allein durch das *apte convenire* der Stimmen erklärt — was dies bedeutet, erfährt man dann aus der Begriffsbildung des *occursus* bei Guido, der, entgegen der auch noch heute, sogar in Vorlesungen kolportierten Deutung als Zusammenkommen von Stimmen, allein die melische Fortschreitungsart der *vox organalis* bei *coniunctiones* erfassen soll — mit einem Quartsprung soll sich die *organalis* nur im Ausnahmefall, aber auf keinen Fall an Hauptschlüssen zum Schluß bewegen; die Wichtigkeit, die einer sozusagen skalischen Bewegung, einem diatonischen „Einschleichen“ der

*vox organalis* beim oder zum Erreichen des Einklangs zugemessen wurde, zeigen Guidos Hinweise auf ein *organum*, das mit einer *vox intermissa* der *praestolans* Hauptstimme entgegenläuft: Auch hier handelt es sich klar um ein melisches Formprinzip. Ganz ohne Bezug auf einen melischen Aspekt der *organalis vox* ist also auch sogar die Theorie des frühen *organum* nicht.

Und natürlich umfaßt etwas später der Hinweis von Johannes Cotto erheblich größere Möglichkeiten melischer Formbildung auch im *organum*. Von W. Arlt darf man nun zu offensichtlich oder zufällig „symmetrischen“ Bildungen im *organum* von Chartres, *PM* 17, *Chartres* 109, fol. 75<sup>v</sup> erfahren, daß diese, angesichts des Grades an „Lesbarkeit“ des Facsimiles von W. Arlt zu größtem Dank aller Interessenten übertragenen *organa* sogar eine *Priorität des Melodischen gegenüber dem Intervallischen* verdeutlichen, *die in den 'resultierenden' Dissonanzfortschreitungen zu greifen ist*. Vielleicht sollte man hier statt von *intervallisch* eher von *zusammenklanglich* o. ä. sprechen, denn *intervalla* sind nach Hucbald und der *Musica Enchiriadis* keine Zusammenklänge.

In seiner so dankenswerten Übertragung findet man relativ wenige harte, d. h. nicht durch *coniunctiones* erklärbare Dissonanzen, was natürlich die Frage zu stellen zwingt, ob überhaupt Dissonanzen (im Sinne des modernen Kontrapunkts von Zarlino) ohne Bezug auf „Kadenz“-bildungen auftreten können.

Wenn es leicht „funktioniert“, wird „symmetrisch“ organisiert, z. B. wenn die *vox principalis* die Folge *cha haG aGF* hat, reagiert die Zusatzstimme entsprechend sequentiell:

Die Quadratnoten können die Metzger Notation von Chartres einigermaßen exakt wiedergeben (hier besteht zu Anfang ein gewisser Gegensatz zu Arlts Bogensetzung). Die Sequenz der *vox principalis* führt hier direkt zu einer Sequenz der Zusatzstimme. Man könnte tieferen melodischen Sinn darin sehen wollen, daß der letzte *porrectus FDF* und nicht wie zu erwarten *FEF* lautet, wenn man nicht an Guidos Regel denken würde, die einen *occursus* im Intervall einer kleinen Sekund explizit ausschließt: Offenbar war der „Leittoneffekt“ noch nicht geläufig — anders als in den *organa* in *Chartres* 4, wo solche *occursus*-Schlüsse nicht nach Guidonischer Weise perhorresziert werden.

Die von Arlt gefundene Dominanz der Melik begegnet im Gegensatz zu der zitierten Stelle nicht als Entsprechung zur Form der Hauptstimme, ja sie widerspricht dieser gewissermaßen, nicht nur hinsichtlich sonst auch nicht gänzlich nicht auftretender Dissonanzfolgen:

org

cant

lau-da-te et se-pul-tum pro-pter vos glo-ri-fi-ca-te

Die Dissonanz über *laudate* ist klar der *copulatio* geschuldet, also keine ungewöhnliche Dissonanz. Unverständlich ist die Dissonanz auf *et*, denn sie leitet nichts ein. Sie ist aber auch nicht aus „symmetrischen“ Gründen zu erklären, jedenfalls weist W. Arlt nicht daraufhin, was auch zutreffend ist; organal im Sinne des Zusammenkommens etwa bei Guido wäre sie nur sinnvoll erklärbar, wenn eine *copulatio* auf *et sepultum* stattfinden würde. „Kadenz“ auf Wortanfang aber scheinen auch nach „enklitischen“ Wörtern wie *et* nicht üblich zu sein; ganz ausgeschlossen sind sie nicht, wie *Dicant nunc Iudei* zeigen kann.

Bevor man jedoch die Dissonanzen zu deuten versucht, sei auf die „Logik“ die der Argumentation von W. Arlts implizit zugrunde liegt, eingegangen:

Das Prinzip beruht auf der Annahme, daß die Komponisten der betreffenden *organa* zwischen der Alternative, ihre *vox organalis* — hier als die Gesamtheit der Folge der *voces organales* in einem *organum* verstanden — strikt „kontrapunktisch“ (die metaterminologische Wortverwendung dürfte keine Probleme bereiten), oder, im Sinne von *aut*, melisch zu gestalten gezwungen waren, sozusagen als absolute Alternative. Es ist dann ein trivialer Schluß, Dissonanzen, die bei „symmetrischen“, durch Wiederholung gleichartiger *neumae* etc. entstandenen Komplexformen, eventuell auftreten zwingend als „kontrapunktisch“ unregulierte Zufallsergebnisse zu bewerten, d. h. vorauszusetzen, daß in solchen Fällen die „kontrapunktischen“ Regeln außer Kraft gesetzt würden, um eben „symmetrische“ Formen allein der melischen Gestalt der *vox organalis* zu erhalten.

Die Folge einer solchen Deutung wäre natürlich, daß man den betreffenden Komponisten den Vorwurf machen muß, in zusammenklanglich zufällige Heterophonie abzugleiten aus Gründen der melischen Gestaltung der *vox organalis*; ein Vorwurf, der angesichts der Sorgfalt in der absolut überwiegenden Fälle des Ablaufs beider Stimmen gewichtig ist, weil er eine totale Ausnahmesituation voraussetzen muß.

Hinzu kommt noch die Frage, was eigentlich „symmetrische“ (einstimmige) Bildungen sind. Betrachtet man hier den Choral, dessen Kenntnis man bei den *organizatores* wohl voraussetzen darf, jedenfalls sagt W. Arlt hierzu nichts Gegenteiliges, wird man bemerken, daß eventuelle „Symmetrien“ nicht einfach nach dem Zufallsprinzip verteilt sind, sondern jeweils einen Bezug zur Gesamtform haben. Nimmt man als Beispiel hierzu etwa das Off. *Oratio mea* (rein zufallsmäßig ausgewählt), so findet man eine „Symmetrie“ auf *ut detur locus*:

AR

Greg

ut de- tur lo- cus

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', contains three square notes with stems, representing the beginning of a phrase. The bottom staff, labeled 'Greg', contains a more complex melodic line with many smaller notes and stems, corresponding to the lyrics 'ut de- tur lo- cus' written below it.

oder etwas später:

AR

Greg

As- scen- dat

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', contains three square notes with stems, representing the beginning of a phrase. The bottom staff, labeled 'Greg', contains a more complex melodic line with many smaller notes and stems, corresponding to the lyrics 'As- scen- dat' written below it.

AR

Greg

ad Do- mi- num

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', contains three square notes with stems, representing the beginning of a phrase. The bottom staff, labeled 'Greg', contains a more complex melodic line with many smaller notes and stems, corresponding to the lyrics 'ad Do- mi- num' written below it.

und, wenn auch weniger „symmetrisch“ schließlich im Vers:

AR

Greg

non

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff, labeled 'AR', contains three square notes with stems, representing the beginning of a phrase. The bottom staff, labeled 'Greg', contains a more complex melodic line with many smaller notes and stems, corresponding to the word 'non' written below it.

Wie man hier übrigens AR aus Greg abgeleitet erklären sollte, scheint eine aufregend unlösbare Frage zu sein. Hier geht es darum, daß die jeweiligen „symmetrischen“ Stellen jeweils sinnvoll auf die Gliederung in syntaktische Einheiten bzw. Formteile einbezogen sind bzw. diese sozusagen zusätzlich mit gestaltmäßigen Mitteln konstituieren: Im ersten Beispiel handelt es sich um den Anfang, wo jeweils die ersten beiden Akzente benutzt werden (deren „Realisierung“ man hoffentlich nicht auf deklamatorischen Sprachklang beziehen will), im zweiten Fall handelt es sich um den auffällig gestalteten Anfang des

Responsum, und zum Schluß klar um einen ersten Abschluß, der tonal zum Schluß in *ouvert-clos*-Beziehung steht. Auch wenn dieses Off. wohl nicht zu den ältesten gehört, fällt seine Nutzung des gregorianisch gesehen zusätzlichen Gestaltungsmittels der „Symmetrie“ (im Kleinen) nicht als Ungregorianisch auf und kann für die Sänger des *organum* als normales Wissen vorausgesetzt werden.

Im Verlauf des von Arlt an bestimmten Stellen als, im hier gebrauchten Sinne, „symmetrischen“ Organum kann man von derartiger, sinnvoller Einordnung in eine übergeordnete Form offenbar nicht sprechen, zumal die beiden von Arlt als „symmetrisch“ gedeuteten Stellen sozusagen über eine Versgrenze hinweggehen (der Text scheint aus 12 Silblern zu bestehen, mit Tiradenreim), *GF E D E — GF ED CD* konstituieren die Arltsche „Symmetrie“ (oder sollte hier einmal Wirklichkeit sein, was M. Haasens *Philologenweisheit* ausmacht, etwas als gleich anzusehen, was für die Zeit gar nicht gleich war?). Bei dem von Arlt als zweites Beispiel für entsprechende Dominanz der Gestalt des melischen Verlaufs der *vox organalis* über die „kontrapunktische“ Gesetzmäßigkeit entsprechend beurteilten Fall kann man hinsichtlich einer übergeordneten Form gar nichts erkennen, es handelt sich um ein zusammenhängendes Wort, *glorificate*; auch von einem dem Reim etwa entsprechenden „Gleichklang“ in der *vox organalis* ist nicht zu sprechen, höchstens tonal.

Sucht man in den anderen sozusagen benachbarten Organumbeispielen nach Dissonanzen, findet man im Organum *Surrexit Christus* eine „Kadenz“ auf *surrexit* auf der Tonika *D*, was der Ausrichtung der Abschnittsbildung an den Wortgrenzen entspricht (und was eher schematisch ist als eine sinnvolle Textvertonung darstellt: Da konnte man vom Choral grundsätzlich lernen, welche Funktion der Syntax, nicht dem einzelnen Wort für die Gliederung des Chorals zukommt). *Christus* dagegen lautet in der Hauptstimme *D DFD*, was der *organizator* mit *C ACD* beantwortet, also zu Anfang mit der Dissonanz einer Sekund — „symmetrische“ Gründe wird man nicht finden können. Bemerkenswert für einen solchen, „überflüssig“ dissonanten Anfang ist auch der Anfang des Grad. *Ti-mete*, wo der Cantus *DC D FEF* singt, die *vox organalis* aber *CC D CHC*, wobei eine Kadenz erst, sinnvoll genug, auf *Dominum* steht. Warum, darf man fragen, beginnt das *organum* mit einer Dissonanz, „symmetrische“ Gründe wird man auch hier nicht finden — immerhin scheint die Überlieferung das Beispiel von Johannes Cotto zu einer Parallele zu machen:

org

cant

Lau-da- te Do-mi-num de coe-lis

Die Dissonanz, auf *de coelis* steht zu Anfang eines Abschnittes, genau wie im zitierten

Organum von Chartres, was man nicht als Zufall betrachten muß; als Grund könnte man anführen, daß eine Tonrepetition im *cantus* vorliegt, zum anderen ein Abschnitt beginnt, und weiterhin, daß der Sprung zu einer Konsonanz, z. B. der Quart unterhalb, also  $G - D$  in der Zusatzstimme nicht als schön empfunden worden ist. Jedenfalls werden damit, und das in deutlichem Gegensatz gegen den 1. und 2. *modus* des *Mailänder Traktats*, Dissonanzen an Anfängen und nicht nur bei „Kadenzen“ als möglich belegt („Kadenzen“ deshalb in Anführungszeichen, weil schon die Häufung solcher *respirationes* der Parallelisierung mit den Kadenzen des klassischen Kontrapunkts widerspricht). Auch der Traktat von Montpellier sagt ausdrücklich, daß *in secunda autem vel septima voce a cantu nunquam erit organum, quia male sonat.*, ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 187, 5. Der Komponist — wenn er oder ein anderer diese *organa* notiert haben, sind sie kaum als nicht komponiert verstanden worden, denn sie treten auf genau wie der Choral — scheint dieses Urteil nicht zu teilen, er kennt zumindest Sekunddissonanzen in so hoher Zahl, daß eine Erklärung durch „Druckfehler“ auszuschließen ist.

Andererseits kennt dieser Traktat aber ausdrücklich *sexta et tertia*, nicht einmal nach „klein“ oder „groß“ unterschiedlich gewertet, wie dies Guido vorgibt, auch als Anfangszusammenklänge, ib., 4: *Postea primam vocem organi, i. e. inceptionem ponat cum cantu, vel inferius in diapason vel superius, vel in eadem vel in quinta vel in quarta. aliquando et in tertia et sexta.* So lautet der Satz direkt vor dem erstzitierten, womit die Vermutung nahegelegt wird, daß der Theoretiker die Möglichkeit gekannt haben könnte und dagegen seinen Einwand erhoben hat — das aber würde wieder bedeuten, daß die Wahl dissonanter Klänge nicht unbedingt zufällige Folge irgendwelcher „Symmetrie“ oder auch nur sonst nicht möglicher einfacher Stimmbewegung im *organum* sein muß (zu solchen „Erklärungen“ müßten natürlich alle stilistisch denkbaren Alternativen konstruiert werden, anders gelangt man nur zu so zufälligen, leicht anachronistischen Behauptungen).

Für „Kadenzen“, die zweitönigen *copulae* läßt dieser Theoretiker alle Zusammenklänge zu, bzw. er gibt keine Klangangaben, hier entspricht er der Vorstellung, daß an solchen Stellen kein *naturale organum* vorläge. An dieser Stelle des Guidonischen „Einschleichens“ (und nicht Springens) der *vox organalis* muß man melische Gründe voraussetzen: *duae ultimae, quarum paenultima respicit cantum, ut ultima convenienter cum cantu iungatur*, ib., S. 188, 4 Hier sind Dissonanzen sicher melisch begründet, nur ist damit nicht klar, daß Dissonanzen an anderen Stellen, die nicht direkt auf „Kadenzen“ bezogen sind, auch „nur“ melische Gründe haben müßten: Daß andere sinnvolle „Stimmführungen“ auszuschließen sind, wäre erst noch nachzuweisen. Denkbar, nicht einmal unwahrscheinlich ist auch, daß dieses „Einschleichen“ doch nicht wegen der Melik, sondern einer sonst nicht formulierbaren — „funktionale“ Dissonanz als ästhetisch angenehm — Steigerung des Klangreizes vor radikaler Klangreduktion. So einfach ist also auch diese Organaltechnik nicht zu erklären.

Zu fragen wäre hinsichtlich der Rolle der Theorie, auch des Traktats von Montpellier, aber auch angesichts der hinsichtlich des Gebrauchs von Dissonanzen auffällig viel „zahmeren“ *organa* der Beispiele in der Traktatgruppe: Könnte es nicht sein, daß, wie dann

auch die Klangschriftlehre, die Theorie hier versucht, gegen zu dissonante Klänge vorzugehen, d. h. die Regeln nicht nur an sich gegeben werden, sondern auch eine normierende Absicht haben, die etwa, der völlig freien Klangverwendung entgegenzutreten, sozusagen, modern formuliert, als Bollwerk gegen die Zufälligkeit reiner Heterophonie zu dienen?

Besonders abscheuliche, von Guido ausdrücklich verbotene Dissonanzen findet man dann im V. *Desiderium* des Grad. *Posuisti*, wo der Cantus auf *ei* die Töne *DFEF EF aGE FD D* singt, das *organum* aber *FEEF FEEEE CC D* vorträgt: Die unterstrichenen Töne markieren die Dissonanzen, also dreimal den Halbton *E/F* als Simultanklang, was umso scheußlicher klingt, als beim zweiten Mal dieser Klang auch noch direkt wiederholt wird. „Symmetrie“ dürfte hier kein Grund sein.

Entsprechende Scheußlichkeiten im Umgang ausgerechnet mit dem Halbton als Klang findet man auf *voluntate* im gleichen Versstück, woran sich noch eine mutwillige Dissonanz *G/a* auf *voluntate* anschließt; vergleichbare klangliche Abscheulichkeiten findet man dann wieder auf *eius*, wo wieder die Folge *E/F F/E* zu finden ist: Der *organizator* singt also die melodisch im *cantus* identische Stelle auch im *organum* identisch, es kann sich nicht um einen Irrtum handeln.

Nicht weniger häßlichen Zusammenklängen wird man zu Anfang ausgesetzt, der ebenfalls mit der Dissonanz der großen Sekunde beginnt, sich dann aber auch nicht vor *F/E* oder *F/G*, und das auch noch direkt hintereinander, scheut.

Man könnte versucht sein, solche, ja nur gelegentlich auftretenden Seltsamkeiten (euphemistisch) als merkwürdige Einflüsse des sonst nur literarisch „erhaltenen“ Langobardischen *organum* anzusehen, das bekanntlich auch in Parallelen der kleinen Sekund verlaufen sein soll (hoffentlich ist das eine Verläumdung). Allerdings erscheint die Annahme einer solchen Verderbnis durch italienische Einflüsse in einer so zentralfranzösischen Stadt wie Chartres und zu der betreffenden Zeit auch nicht als sinnvolle Lösung: Es bleibt nur die Vermutung, daß sich der *organizator* auch etwas gedacht haben könnte.

Zurück zum oben zitierten Beispiel: An der Stelle *glorificate* stellt man fest, daß sich ein Einklang auf *glorificate* finden läßt. Davor jeweils begegnen die angesprochenen Dissonanzen: *E/D D/C* (jeweils die Töne des Cantus zuerst), dann *D/A C/C C/D D/C D/D* ... Aha, wird man feststellen, die Folge zweier Klänge mit großer Sekund und gleichzeitig Stimmkreuzung entspricht genau dem oben im angesprochenen Vers *Desiderium* des Grad. *Posuisti* auf *ei* bzw. *eius* begegnenden Langobardismus, nur daß da Halbtonklänge direkt hintereinander folgen. Der Grund dürfte klar sein: Der *organizator* vermeidet hier eine *copulatio* (in der Terminologie der Traktate *ad organum faciendum*), er verstärkt mit, offensichtlich so zu bewertend, drastischen klanglichen Mitteln die Wirkung des danach folgenden Erreichens des Einklangs; das gestaltet er klanglich als ersichtlich auffallendes Geschehen — denn es wird niemand behaupten wollen, daß die Tonfolge *DC AD DC DC DCA CD* von besonderer „Symmetriehaftigkeit“ bestimmt sein könnte. Damit aber wird auch der Anfang verständlich, die Tonfolge auf *vos glorificate*, denn auf *vos* findet man ebenso wie auf dem Schlußton der Silbe *glorificate* einen Einklang.

Könnte es also nicht sein, daß der *organizator* hier, wie eben auch in anderen *organa*

gerade nicht irgendwie melisch „symmetrisch“ denkt, sondern klanglich, und daß — vielleicht — „nur“ W. Arlt diese bewußt so gemeinte Klangdisposition nicht verstanden haben könnte, denn, natürlich, von der Erfahrung mit neuerer Musik, also der des klassischen Palestrina-Fux-Jeppesschen Kontrapunkts, müssen diese Dissonanzen als unbedingt abwegig erscheinen — dem Komponisten sind sie dies allerdings nicht. Könnte es nicht sein, daß hier Klangeffekte vorliegen, die bewußt die „Kadenzen“ herausheben, denn das *organum* springen zu lassen, um etwa solche Dissonanzen zu vermeiden, ist offensichtlich kein Grundprinzip des *organizators*. Vielleicht also sollte man die *organizatores* aus Chartres nicht so einfach zu skrupellosen Heterophonikern machen, sondern zu Musikern, die besondere Klangeffekte ausprobieren wollten, z. B. um „Kadenzen“ herausklingen zu lassen, sozusagen den Irrtum zu verhindern, daß ein Hörer an unpassender Stelle eine zufällige, heterophone „Kadenz“ hören könnte. Das wäre doch vielleicht auch eine Lösung? Viel später in einer hinsichtlich Satztechnik, aber auch Rhythmik grundlegend veränderten Situation bemerkt auch Franco, daß man *quandoque discordantias in locis debitis* einmischen solle (edd. Reaney et Giles, S. 72, 30; was natürlich im Kontext der „Perfektionsregel“ der Konsonanzen zu sehen ist): Irgendein Klangbewußtsein zum Einsatz auch von Dissonanzen hat also auch in dieser veränderten Mehrstimmigkeit einen Platz. Auch Johannes de Garlandia formuliert eine rein empirisch ästhetische Zusammenklangsregel, wenn er zur Relation von Dissonanz zu Konsonanz bemerkt, ed. Reime, S. 74, 22: *Et sciendum, quod numquam ponitur discordantia ante imperfectam concordantiam, nisi sit causa coloris sive pulcritudinis musicae*. ... Hier hat man einmal wohl die von Arlt postulierte Unterordnung der Auswahl von Zusammenklängen modulo der Melodieführung ausdrücklich gesagt, zum anderen aber eine weder rational, noch aus irgendeiner Autorität begründbare, also rein empirische Wertung der Zusammenklangsästhetik. Zu folgern ist daraus, daß ein Empfinden von Zusammenklangsästhetik nicht a priori gefehlt haben muß, vielleicht sogar in der für an Fux geschulte Kontrapunktsohren befremdlichen Weise. Auch bleibt immer noch das berüchtigte Langobardische *organum*, das, wenn man die sonstigen Kunstäußerungen dieses Stammes heranzieht vielleicht wirklich etwas merkwürdig gewesen sein könnte.

Es bleibt aber noch der Anfang, in dem drei Dissonanzen auftreten, auf *laudate* die große Sekund, und auf *sepultum et* wieder die große Sekund, zweimal *D/E*, dann *G/F*: Die erste Dissonanz erklärt sich restlos aus der direkt anschließenden „Kadenz“ (Anführungszeichen, um dem Vorwurf zu entgehen, falsch die Terminologie zusammen mit dem Satz von Zarlino auf diese Mehrstimmigkeit anwenden zu wollen) auf der Tonika, die gleichzeitig auch Versschluß ist. Die zweite Dissonanz auf *et* dient der Vermeidung des Eindrucks einer *coniunctio*, einen „symmetrischen“ Grund jedenfalls führt nicht einmal W. Arlt an — natürlich kann man auch den Willen zu einer möglichst diatonischen Führung auch der *vox organalis* erkennen, worauf noch abschließend einzugehen ist.

Die letzte Dissonanz „löst sich auf“ in einen Terzgang, den Arlt offenbar nicht als für die Zeit dissonant ansieht, was zumindest erklärungsbedürftig wäre. Nicht nur die Sekund *G/F* ist für die Zeit „dissonant“, sondern auch die, zudem noch — nicht besonders belegt bei Guido — kleinen Terzen, auch hier darf man kaum den so natürlich erscheinenden

Kp. von Zarlino „einsetzen“. Diese „dissonanten“ Klänge also zeigen deutlich, daß die Kadenz auf der Tonika als Schlußton der Silbe *sepultum* stattfindet und nicht etwa vorher — denn, natürlich wären englische Einflüsse, genauer, im Sinne von Giraldus Cambrensis walisische, in Chartres nicht undenkbar, die Bewertung der Terzen als legitime Konsonanzen ist in der Zeit der *organa* jedoch nicht nachweisbar, jedenfalls findet man keine Hinweise von W. Arlt, womit alles klar ist. Klar ist auch, daß der *organizator* mit dieser Klangdisposition das Wort *sepultum* als klanglichen Abschnitt nutzt, der Schlußbeiklang ist nicht trivial; ein doch bemerkenswerter Effekt.

Andererseits, der *organizator*, den nicht als Komponisten zu bewerten schon einige Mühe machen würde, hätte das auch mit einer anderen Melodieführung des *organum* tun können, man muß ja nicht gerade die Terzfolgen im gleichen *organum* in gleicher Funktion auf *morte* heranziehen, oder die auf *glorificate*, man könnte an *resurgentemque* denken, wo natürlich die Dissonanz *G/F* verdeutlichen soll, daß das Schluß/*G* auf *resurgentemque* keine *copulatio* sein soll — das ist doch ein recht bemerkenswerter klanglicher, ja kontrapunktischer Effekt, wenn man dieses Wort nicht in der „modernen“ Weise von Fux verstehen will. Damit wird auch die oben bemerkte Dissonanz *D/E* auf *laudate et* verständlich, geradezu ein zusammenklangliches Warnzeichen, daß hier keine *copulatio* vorliegt, so nahe sie aus tonalen Gründen liegen würde.

Aber der Komponist hätte sicher für die von ihm als Einheit klanglich darzustellende Folge *et sepultum* auch eine andere Melodie finden können, warum er das hätte tun sollen, wäre allerdings eine andere Frage, denn seine Absicht, eben hier eine *neuma* im Guidonischen Sinne rein klanglich darzustellen, wird durch sein *organum* deutlich, für jeden Hörer oder auch Leser, der sich um das Verständnis dieses Klangstils bemüht.

Man wird auch die Sekundparallelen im Organum *Surrexit Christus* auf demselben Blatt erhalten, *Chartres 109*, auf *et insertus* kaum auf irgendeine melische „Symmetrie“ zurückführen können (andererseits sie auch nicht unbeachtet lassen können, weil hier eine, vielleicht diminutive, Liqueszenz vorliegt): Der von W. Arlt entdeckte Zusammenhang zwischen melischer „Symmetrie“ der *vox organalis* und Dissonanzen besteht also nicht. Man wird wohl auch nicht die Sekundreibung im gleichen Organum auf *Christus* etwa als quasideklamatorische Hervorhebung der betonten Silbe dieses nicht ganz unwichtigen Wortes deuten wollen (wenigstens hofft Verf. das), sondern ganz einfach darauf beziehen, daß der *organizator* hier nach der Kadenz eine deutliche Absetzung klanglicher Art des neuen vom vorangehenden Abschnitt komponieren wollte: Die Dissonanzverwendung scheint nicht so ganz zufällig gewesen zu sein, was ja auch nicht anzunehmen ist, wenn man den *organizatores* der Zeit nicht nur subtiles Eingehen auf den Text — wo nur? — zuschreiben will, sondern sie eben als *organizatores* ernstnimmt:

org

cant

Sur-re-xit Christus

Man könnte natürlich fragen, warum der *organizator* auf der zweiten Neume des Schlußmelismas mit einem Einklang beginnt und nicht mit einer kl. Sekund, würde damit aber wohl die kompositorischen Freiheiten zu sehr eingeschränkt sehen; das, was man als ästhetische Zufälligkeit umschreiben mag, wird auch für diese Musik Geltung beanspruchen können und müssen. Klar ist jedoch, daß Dissonanzen auch hier nicht an melische „Symmetrie“ der *vox organalis* gebunden sind.

Aber es sei zugestanden, es kann bei dem zu Anfang zitierten Beispiel *laudate et sepultum ... glorificate*, wobei eben die Dissonanz auf *et* keine „symmetrischen“ Gründe haben kann, weil nicht einmal ein so großer Deuter mittelalterlicher Musik wie W. Arlt sie so zu erklären scheint, die gleiche Melodieführung zum vorausgegangenen Abschnitt eine Rolle gespielt haben — daß allerdings hier eine besonders auffällige, rein melische „Symmetrie“ vorläge, so auffällig, daß die auftretenden Dissonanzen sich allein aus dieser „Symmetrie“ erklären ließen, ist eindeutig nicht zu sehen. Vielleicht ist also die „Erklärung“ durch W. Arlt, so einfach, ja primitiv und trivial sie auch erscheint, nur ein Zeichen dafür, daß ihr Urheber den sinnlichen Sinn der Klanglichkeit dieses Organum nicht ganz verstanden haben könnte: Gerade die Klanglichkeit erweist sich als bemerkenswert, nämlich auf die Gliederung bzw. deren klangliche Darstellung bezogen, ja vielleicht als erster Ansatz zu einer Betonung des Zusammenkommens im Einklang durch vorausgehende klangliche „Scheußlichkeiten“; es muß ja nicht alles so einfach gewesen sein, die *organizatores* von Chartres waren vielleicht doch nicht so gewissenlose, wenn auch nur dezidiert gelegentliche Heterophonisten. Angesichts der Erfahrung mit Gregorianischer „Symmetrie“ waren sich die *organizatores* vielleicht doch auch solcher Gestaltungsmittel bewußt, im Gegensatz zum neueren Deuter? Man sollte ihre Entscheidungen als Komponisten nicht als zu primitiv voraussetzen (auch der Komponist des einstimmig, also doch wohl zum Absingen gedachten mehrstimmigen Grad. *Posuisti* zeigt einmal mit deutlich dissonanten Anfängen, wenn *DC* mit *DD* „beantwortet“ wird, oder den Folgen auf *ei-us*, u. ö., daß ihm etwas, was man zunächst als Klanglichkeit umschreiben kann, wichtig gewesen sein muß, denn seine Haltetonpartien, auf *Domine* u. ö., sind nicht durch das Grenztonmodell der *Musica Enchiriadis*, aber auch nicht das von Guido zu erfassen — die Haltetöne können wechseln, man findet sie in diesem *organum* auf *D, E, F, G*, womit jeder Versuch einer Einordnung als Derivat der genannten Theorie „obsolet“ werden muß, schließlich wären Folgen wie *aba GaGF abaG baG ab a a* mit *EFa DEDC EFED FEDF G G* mehrstimmig zu setzen gewesen, statt mit den auftretenden Haltetönen:

org

cant

Do- mi- ne

Auch die Dissonanzen zu Anfang des Versus scheinen nicht auf melisch gestaltmäßiges Denken als wesentlichen Faktor des *organum* hinzuweisen:

org

cant

De- si- de- ri- um

Wieder sind die senkrechten Striche nur zur Kennzeichnung von Einklängen bzw. *copulationes* zugefügt; hier mag ein anderer Stil als in den *Alleluia-organa* herrschen, klar ist, daß der *organizator* die Schlußbildung aus Dissonanz offenbar klanglich reizvoll empfand; und solches Klangempfinden muß bei den anderen *organa* nicht als abwesend vorausgesetzt werden. Offenbar gehört zu diesen gewollten Klangreizen auch der Halbton.

Um den Wert von Symmetrien im Formdenken von Komponisten oder auch Improvisatoren von *organa* zu erfassen, kann man auch sozusagen „umgekehrt“ vorgehen und fragen, wie denn diese *organizatores* im Choral bestehende „Symmetrien“ umsetzen, das wäre auch eine Frage, wie subtil und einfühlsam *organizatores* mit der Form des *cantus* umgehen — daß der Choral insbesondere an bestimmten Stellen eine gewisse Affinität für „symmetrische“ Bildungen haben kann, zeigt z. B. das All. *Video caelos apertos*, eine Melodieübernahme aus dem All. *In conspectu angelorum ... adorabo* (keine Parallele in AR); übrigens wurde bei der ersten Erwähnung dieses *organum* dieser Bezug nicht angeführt, um allfallsige Kritiker vielleicht doch „etwas“ finden zu lassen: In diesem *Alleluia* gibt es auf dem Höhepunkt *caelos* eine Motivwiederholung, wie man sie aus den All. gattungstypisch kennt — diese „Symmetrie“ ist so auffällig, daß sie einem *organizator* nicht entgangen sein kann, d. h. daß er bei besonderem Interesse an solchen „Symmetrien“ wohl kaum auf ihre „Verdoppelung“ in der *vox organalis* verzichtet haben dürfte — der Choral ist schließlich eine eigenständige Musik mit eigener Gliederung, die in den *organa* von Nôtre Dâme so mißachtet wird, daß man schon da der Bulle *Docta Sanctorum* nur zustimmen kann. Dazu kann man die Vertonung dieses All. in *Chartres* heranziehen; zur Verdeutlichung sei erst die Notierung des Gradualbuchs, sozusagen als eine Version, einstimmig zitiert, die nur am Schluß deutliche Unterschiede hat (Ersetzung eines *trigon*

*FFD* durch einen *torculus EFD*, sowie zu Anfang des Schlußteils einen *torculus cFE* mehr als im Organum (in *Chartres, PM XI*, besteht eine *lacuna*):

cae-

los

Die „Symmetrie“ auch des Schlußteils dürfte deutlich und keiner weiteren Erörterung bedürftig sein; wenn das *organum* daraus macht:

org

cant

cae-

org

cant

los

wird man kaum folgern wollen oder können, daß sich der *organizator* besonders bemüht

habe, die „symmetrische“ Form des Chorals mehrstimmig „herauszuarbeiten“ bzw. eben zu verdoppeln, ihm kommt es auf Klangfolgen an, mit der Folge, daß der melodische Sinn des Chorals, dessen Erscheinung hier als AAB Form auch fanatische Verfechter der Ideologie der *oral tradition* Vagheit nicht als hirngespinnstige Erfindung von *Philologen* bewerten können, durch die Mehrstimmigkeit nicht verdeutlicht wird (die Striche in der Übertragung geben nur schematisch die „Kadenz“, das Zusammenkommen im Einklang an, sie finden sich ebensowenig wie das Vorzeichen *b* in der Hs.). Die *organizatores* verstoßen auch in den anderen *organa* nicht oft gegen die Wortgrenzen, vielleicht vor allem deshalb, weil sich da „Kadenz“-möglichkeiten ergaben, daß sie aber die melodische Form berücksichtigten, also auch „Symmetrien“, kann nicht gesagt werden (daß identische Partien auch mehrstimmig identisch gesetzt werden können, ist auch zu beobachten). Damit stellt sich aber doch die Frage, ob und wieweit die *organizatores* an speziellen „Symmetrie“-bildungen ihrer Stimme interessiert gewesen sein können, wenn sie so, wie im angeführten Beispiel, die gegebene „Symmetrie“ verunklaren, daß sie vor allem an zusammenklanglichen Effekten interessiert gewesen sein könnten, neben einer seit Guido gewollten nicht zu großen Sprunghaftigkeit innerhalb einzelner Abschnitte, ist also nicht auszuschließen; deutlich wird zumindest, daß man auch solche Formfaktoren beachten sollte, bevor man Deutungen in Hinsicht auf sich irgendwie durchsetzende „linear“ polyphone Tendenzen der Zusatzstimme einfach behaupten kann.

Was man allerdings deutlich sehen kann, und was mit dem Auftreten, eventuell, vermeidbarer Dissonanzen zusammenhängen dürfte, ist die Tendenz, die *vox organalis* melisch so zu gestalten, daß Abschnitte, wenn es geht, weitgehend diatonisch ablaufen, d. h. daß Sprünge doch recht selten auftreten (was mit dem Beispiel von Johannes Cotto übereinstimmen könnte), wobei man noch die Vermeidung von *occursus* in Halbtönen, wie z. B. auch bei ... *moritur mors illi ultra* „abziehen“ muß. Beachtet man dieses, gegenüber der Erkenntnis „symmetrischer“ Zusammenhänge vielleicht etwas bescheiden wirkende Gestaltmerkmal, das zudem mit Guidos Betonung skalisch diatonischer, sozusagen glatter *occursus* übereinstimmt, dann wird deutlich, daß die *organizatores*, die Komponisten der *organa* natürlich auch um die ästhetisch sinnvolle Gestaltung der *vox organalis* im „linearen“ Sinne bemüht waren. Das oben so umschriebene „Einschleichen“ der *vox organalis* bei *coniunctiones*, das eine zentrale Regel für Guido, aber auch bereits für den Autor des *Kölner Traktats* bildet, formuliert also ein Prinzip, das die *organizatores* dieser späteren Mehrstimmigkeit als grundlegende Regel für den Gesamtverlauf des nun viel freier gewordenen *organums* verstanden haben, deshalb aber nicht in das „Schisma“ der Heterophonie abgeglitten sein müssen. Daß diese Art des *organum* entwicklungsmäßig eine Vorstufe zu der Traktatgruppe *ad organum faciendum*, das unter „Mißachtung“ der Gegenbewegungsregel von Johannes Cotto noch recht viele, und eigentlich „überflüssige“ Parallelen kennt (der *modus tertius* kennt den Wechsel zwischen Quint und Oktav, womit die Strenge der Klassifikation des *organum* nach Konsonanzgattung aufgehoben ist), sein könne, wird man angesichts der Form nicht annehmen können: Diese *organa* erscheinen als wesentlich weiter entwickelte Form der Mehrstimmigkeit, Deshalb dürfte es ein legitimes Anliegen darstellen, diese Form verstehen zu suchen, zumal die Mehrstimmigkeit eines

der zentralen Merkmale der Sonderentwicklung des Abendlands im Bereich der Musik ist; und sich dieser Sonderentwicklung bewußt zu werden und nicht, wie in der Exzellenzuniversität des *rector magnificus* Eitel zu Heidelberg durch Ausmerzungen des Lehrstuhls für lateinische Philologie des Mittelalters, den wissenschaftlich erkennenden Zugang zu ihrer Entstehung einfach zuzuschütten, ist einer Rechtfertigung wohl nicht bedürftig, ganz abgesehen davon, daß die Träger und Initiatoren dieser Entwicklung ein Anrecht darauf haben, ernstgenommen zu werden.

Erwähnt sei noch, obwohl nach der hier zu betrachtenden Zeit, daß der *Anonymus Schneider* nicht nur, S. 113 f., die Angaben von Johannes Cotto *de cantu componendo* paraphrasiert, sondern auch die Gültigkeit der Formenlehre Guidos für den Stimmverlauf im *organum* explizit macht, wenn er schreibt, ed. M. Schneider, S. 116, 14: *Ita videlicet, ut succentore cantum tenente alter per diversas neumas similes vel dissimiles, convenienter discurrat et in singulis pausationibus ambo in eadem voce vel in quarta, vel octava sibi respondeant.* Die Verwendung des Wortes *neuma* geschieht im Sinne von Guidos Lehre (nicht etwa im Sinne des Notenzeichens), *similes vel dissimiles neumae* sollen aufeinanderfolgen, Deutlicher kann nicht gesagt werden, daß die Zusatzstimme als auch melisch sinnvolle Gestaltung gesehen wird, was der Autor aus der Vorgabe von Johannes Cotto ableitet; was er meint, zeigt das folgende, nun aber auf den *componens cantum* bezogen, Zitat. Daß für das, gegenüber dem *discantus* melismatische *organum* die melische Form der Zusatzstimme als solche wahrgenommen wurde, zeigt dann die Ausführung zur Wahl der Gestalt des einem *organum* „dienenden“ *cantus*, ib., S. 117, 25: *Unde organum componenti diligentius intuendum est des qualitate ipsius cantus, ut sit decens et morosus, non habens neumas nimis diversas, ut de universis potiora et aptius respondentia eligat, ... ut in utrisque decentes neumas neumarum copulationes efficiat.* Die Deutung der nur gekürzt zitierten Stelle ist nicht ganz einfach, klar ist aber, daß beide *voces* aus ästhetisch sinnvollen *neumae* bestehen, wobei man die *copulationes neumare* nicht auf die Mehrstimmigkeit, sondern auf die jeweils „lineare“ Folge der *neumae* auch im *organum* zu beziehen hat: Auch wenn dieser Autor vielleicht das erste Zeugnis der *Klangschrittlehre* anführt, also — lange? — nach Johannes Cotto schreibt, leitet er doch seine Lehre der sinnvollen melischen Gestaltung der Zusatzstimme aus dessen Schrift ab (einschließlich der Verbindung mit Guidos Formenlehre). Man wird also hier eine Tradition erkennen können, die eines der Grundprobleme kontrapunktischer Mehrstimmigkeit betrifft, die ästhetische Sinnhaftigkeit der Tonfolge der *vox organalis* — diese Terminologie nur zur Orientierung.



# 4

## Index

- (Karolus Magnus)
  - Capitulare de imaginibus
    - H. Bastgen, 21, 21
- ‘Alkuin’
  - Musica
    - Gerbert, Script. I, 26, 722
- Alkuin
  - Carm. 26, 596
  - De psalm. usu liber
    - Praefatio, 199
- Alleluia
  - Dexter Dei, 672
  - Dies sanctificatus, 308, 879, 1172
  - Domine refugium, 382
  - Dominus dixit, 324, 327
  - Dominus regnavit, decorem, 675
  - Epy si kyrie ilpysa, 500
  - Excita, 1135
  - In Te Domine speravi, 497, 500
  - Inveni David, 502, 504
  - Magnus sanctus Paulus, 895, 897
  - Memento Domine, 502, 893
  - Pascha nostrum, 103
  - Qui timent, 505
  - Video caelos, 306, 900
- Amalar
  - Lib. off.
    - Hanssens II, 13, 224
  - Prol. in Ant.
    - Hanssens, I, 326, 222
- Anonymus
  - ‘Chartres’
    - Organum, All. Video, 1326
  - ‘Kolner Traktat’
    - Schmid, 222, 7, 1316
  - ‘Montpellier Traktat’
    - Eggebrecht-Zaminer, 187, 5, 1321
    - Eggebrecht-Zaminer, 188, 4, 1321
- Alia Musica
  - Chailley, 088, 1251
  - Chailley, 107, 1249
  - Chailley, 133, 1254
  - Chailley, 136, 1250
- Alleluia Tropus Iustorum Calliopea
  - Corp. Trop. II, Marcusson, 078, 01, 1277
- Commemoratio brevis
  - Schmid, 137, 022, 770
  - Schmid, 138, 033, 769
  - Schmid, 158, 033, 753
  - Schmid, 165, 111, 1290
  - Schmid, 165, 114, 1297

- Schmid, 175, 178, 1297  
 Schmid, 175, 272, 1292  
 Schmid, 177, 348, 1292
- Commentum super tonos  
 S. v. Waesberghe, 30, 856
- Musica Enchiriadis  
 Schmid, 009, 01, 1263  
 Schmid, 013, 01, 721  
 Schmid, 013, 07, 1286  
 Schmid, 021, 07, 721  
 Schmid, 022, 18, 1223  
 Schmid, 022, 19, 721  
 Schmid, 022, 24, 1241  
 Schmid, 056, 50, 196  
 Schmid, 058, 24, 678  
 Schmid, 223, 21, 1241  
 Schmid, 56, 50, 1286
- Organum  
 'Chartres 109', 1317  
 Surrexit Christus, 1324
- Papadike  
 Hertzman, 257, 1232  
 Hertzman, 436, 719
- Quam dilecta tabernacula  
 Bell, Iversen, 504, 1268
- Scolica Enchiriadis  
 Schmid, 060, 7, 1300  
 Schmid, 068, 119, 163  
 Schmid, 070, 131, 163  
 Schmid, 112, 326, 197  
 Schmid, 114, 262, 198  
 Schmid, 132, 288, 197  
 Schmid, 136, 369, 197
- Seq.: Rex caeli  
 Schmid, 218, 01, 1278
- Sequenz  
 Alleluia, Claris vocibus, 1268
- Sequenz Ornata cantibus  
 Corp. Trop. II, Marcusson, 145,  
 1a, 1277  
 Corp. Trop. II, Marcusson, 81, 1,  
 1269
- Tropus  
 Corp. Trop. II, Marcusson, 125,  
 01, 1277
- Tropus Et sicut liliorum candor  
 Corp. Trop. II, Marcusson, 086,  
 02, 1284
- Anonymus 'Apt'  
 Kyrietropus, Corp. Trop. V,  
 Björkvall, 314, 1284
- Sequenz Carmen nunc  
 Corp. Trop. V, Björkvall, 377,  
 1268
- Sequenz Laude nunc  
 Corp. Trop. V, Björkvall, 329, 17,  
 1269
- Anonymus 'Chartres'  
 Organum Grad. Posuisti, 1325
- Anonymus La Fage  
 'De musica'  
 Seay, 36, 21, 1289
- Anonymus Schneider  
 (Musica)  
 Schneider, 113, 24, 1288  
 Schneider, 116, 24, 1329  
 Schneider, 117, 2, 1288  
 Schneider, 117, 25, 1329
- Antiphon  
 Adorna thalamum, 1125  
 Deprecamur, 1122  
 Hic est discipulus, 680  
 Mandatum novum, 680  
 O Sapientia, 738  
 Peccavimus, 1122  
 Quid ultra debui, 680  
 Tanto tempore, 90  
 Ter virgis, 679  
 Veni Domine, 97
- Aribo  
 De musica  
 S. v. Waesberghe, 55, 78, 13
- Aristoxenus  
 Harmonika

- Macran, 096, 21, 1219  
 Macran, 101, 15, 1219
- Augustinus  
 Confessiones  
 X, 33, 49, 1273  
 XI, 31, 41, 461  
 De musica  
 III, 16, 1295
- Aurelianus Reomensis  
 Mus. Disc.  
 Gushee, 030, 29, 1237  
 Gushee, 034, 05, 195  
 Gushee, 054, 05, 137, 945  
 Gushee, 069, 09, 17  
 Gushee, 078, 01, 759  
 Gushee, 081, 32, 1237  
 Gushee, 082, 41, 727  
 Gushee, 082, 43, 728  
 Gushee, 083, 46, 729, 761  
 Gushee, 084, 07, 763  
 Gushee, 085, 05, 731, 793  
 Gushee, 086, 09, 767  
 Gushee, 086, 11, 1237  
 Gushee, 087, 13, 1285  
 Gushee, 091, 05, 340  
 Gushee, 092, 11, 738  
 Gushee, 092, 12, 8, 1240  
 Gushee, 104, 05, 303  
 Gushee, 105, 10, 268, 707, 768,  
 1287  
 Gushee, 110, 31, 1289  
 Gushee, 119, 15, 423  
 Gushee, 122, 45, 424  
 Gushee, 137, 04, 706  
 Gushee, 137, 29, 1228  
 Gushee, 137, 35, 705  
 Gushee, 140, 39, 1229  
 Gushee, 142, 11, 705  
 Gushee, 142, 12, 8  
 Gushee, 142, 15, 720  
 Gushee, 144, 03, 1243  
 Gushee, 146, 09, 1243
- Gushee, 147, 23, 1235  
 Gushee, 147, 31, 705  
 Gushee, 149, 24, 705
- Berno  
 Prologus, 817
- Boethius  
 Inst. mus.  
 I, II, Friedlein, 188, 26, 206
- Communio  
 Adversum me, 41  
 Amen dico ..., 824  
 Beatus servus, 87, 803, 838  
 Cum invocarem, 533, 660, 679  
 Cum invocarem Te, 671  
 De fructu operum, 816  
 Dicit Dominus, 52, 134  
 Diffusa est, 147, 254, 293  
 Domine quinque, 813  
 Domine, Dominus noster, 663  
 Dominus regit me, 110, 671  
 Dominus virtutum, 1152  
 Ecce Dominus, 36  
 Ecce virgo, 636  
 Erubescant et revereantur, 681  
 Exiit sermo, 1059  
 Exsultavit ut gigas, 636  
 Gustate et videte, 87  
 Iustus Dominus, 125  
 Lutum fecit, 654  
 Manducavit, 247  
 Ne tradideris, 813  
 Notas mihi, 872  
 Oportet, 1063  
 Pater, cum, 805  
 Potum meum, 822  
 Pusillanimes, 669  
 Qui meditabitur, 77, 675  
 Scapulis, 87  
 Servite Domino, 659  
 Signa eos, 252  
 Simon Ioannis, 530

- Tu mandasti, 155, 825  
 Unam petii, 1063  
 Viderunt omnes, 636  
 Vox in Rama, 42, 677
- Dumas, Alexandre  
   Les trois mousquetaires  
     LIII, 700
- Ekkehard IV  
   Casus St. Galli  
     c. 47, ed. Haefele, 25
- Franco Col.  
   Ars cant. mens.  
     Reaney et Giles, 72, 30, 1323
- Graduale  
   Ab occultis, 480, 962, 1114  
   Adiutor in opportunitatibus, 464  
   Adiutor meus, 286  
   Adiuuabit eam, 1024, 1027  
   Adivavit eam, 1192  
   Angelis suis, 55, 516, 1090  
   Anima nostra, 1132  
   Anima nostra sicut passer, 1045  
   Benedicam, 1098  
   Benedicite Dominum, 1001, 1003  
   Benedictus Dominus, 455, 1099  
   Benedictus qui venit, 1010, 1041  
   Bonum est confidere, 1051, 1140,  
     1178, 1183  
   Bonum est confiteri, 1051, 1170  
   Christus factus est, 1056, 1139, 1185  
   Clamauerunt iusti, 1110  
   Convertere, 1140  
   Deus exaudi, 1150  
   Dilexisti, 1138, 1144  
   Discerne causam, 46, 1081, 1142,  
     1177  
   Domine Deus virtutum, 606, 961  
   Domine refugium, 455, 513  
   Domine, praeuenisti, 614
- Ecce quam bonum, 506, 946  
 Ecce sacerdos, 1139  
 Ego autem, 110, 676, 710  
 Ego dixi, 605, 1050, 1168  
 Eripe, 1155  
 Esto mihi, 310, 1082, 1086  
 Exaltabo, 1155  
 Excita, Domine, 611  
 Exiit sermo, 1139, 1184  
 Exsultabunt sancti, 482, 962  
 Exsurge Domine et intende, 452,  
   462  
 Exsurge Domine, non, 47  
 Exsurge Domine, non paraevaleat,  
   1147  
 Exsurge Domine, non praevaleat,  
   108, 1155  
 Gloriosus, 470, 944  
 Haec dies, 1090  
 Haec dies ... Dicant nunc, qui, 520  
 Iacta cogitatum, 1106  
 In Deo speravit, 1160  
 Iuravit, 1155  
 Iustorum animae, 1178  
 Iustus cum ceciderit, 545  
 Iustus ut palma, 480, 607, 1113  
 Liberasti, 451, 1102  
 Locus iste, 1080, 1185  
 Memor sit, 1031  
 Miserere mei, Deus, 623, 1189  
 Miserere mihi, 1079, 1106  
 Misit Dominus, 1009, 1017, 1021,  
   1038  
 Ne avertas, 627  
 Oculi omnium, 1098  
 Os iusti, 506  
 Posuisti, 489, 490  
 Prope est, 672, 1014  
 Prope est Dominus, 1010, 1014,  
   1074, 1079  
 Qui operatus es, 1134  
 Qui sedes, 449, 1102, 1144

- Sacerdotes, 506  
 Sederunt principes, 546  
 Specie tua, 491, 1038  
 Tenuisti, 1146  
 Tibi Domine, 109  
 Timebunt gentes, 1009–1011, 1051, 1069  
 Timete, 280, 1170  
 Tollite hostias, 1010, 1014, 1016  
 Tollite portas, 608  
 Tribulationes, 1029, 1031, 1192  
 Tu es Deus, 110, 1150, 1154, 1157  
 Venite filii, 464  
 Vindica, 1079  
 Vindica, Domine, 1051, 1053, 1076
- Guido Aretinus  
 Micrologus  
 S. v. Waesberghe, 124, 10, 184  
 S. v. Waesberghe, 125, 17, 185  
 S. v. Waesberghe, 134, 05, 781  
 S. v. Waesberghe, 137, 09, 147  
 S. v. Waesberghe, 144, 11, 141  
 S. v. Waesberghe, 155, 17, 123
- Prologus  
 S. v. Waesberghe, 63, 32, 11  
 S. v. Waesberghe, 64, 35, 181
- Reg. rhyth.  
 S. v. Waesberghe, 166, 774
- Hermannus Contractus  
 Musica  
 Ellinwood, 33, 122  
 Ellinwood, 47, 745
- Hieronymus  
 Com. i. Ep. ad Eph. 3, 5, 19, 102
- Hucbald  
 Musica  
 Chartier, 152, 13, 174  
 Chartier, 180, 17, 44  
 Chartier, 182, 01, 183  
 Chartier, 186, 17, 183  
 Chartier, 192, 01, 44
- Chartier, 196, 04, 1287  
 Chartier, 200, 03, 1287  
 Chartier, 200, 07, 723  
 Chartier, 200, 16, 1265  
 Chartier, 202, 03, 172
- Introitus  
 Accipite iucunditatem, 186  
 Ad Te levavi, 509, 550, 580, 646, 663  
 Aqua sapientiae, 188, 708  
 Benedicite, 562  
 Benedicite Dominum, 370  
 Benedicta sit, 754  
 Cantate Domino, 709  
 Christus resurgens, 560  
 Cibavit, 812  
 Circumdederunt me, 559  
 Clamaverunt iusti, 709  
 Confessio, 1062  
 Da pacem, 524, 526, 579, 856  
 De ventre matris, 529, 531, 548  
 Deus in adiutorium, 185, 186, 545, 755  
 Deus in loco, 187  
 Deus in nomine, 955  
 Deus, dum egrederis, 186, 187  
 Dicit Dominus Petro, 856, 868  
 Dicit Dominus: Ego cogito, 813, 856, 857  
 Dicit Dominus: Sermones, 563, 856, 862  
 Dilexisti, 754  
 Dilexisti iustitiam, 186  
 Dispersit, dedit, 525  
 Domine dixit, 672  
 Domine refugium, 362, 370–373, 375, 398  
 Domine, ne longe, 46, 561  
 Dominus illuminatio, 1059  
 Dum clamarem, 527  
 Dum medium, 90, 186  
 Dum sanctificatus fuero, 81, 599

- Eduxit Dominus, 812  
 Eduxit eos, 812  
 Ego autem, 137, 573  
 Esto mihi, 651, 654  
 Exaudi Deus orationem, 557  
 Exaudi nos, Domine, 534  
 Exsultate Deo, 1125  
 Exsurge, quare, 562  
 Factus est, 856  
 Gaudeamus, 856  
 Gaudete in Domino, 557, 669, 670,  
 767, 1059  
 Gloria et honore, 1059  
 In Deo laudabo, 1065  
 In nomine Domini, 40, 74, 182, 189,  
 655, 708  
 In virtute, 73, 845  
 In voluntate tua, 74, 79, 709  
 Intret in conspectu tuo, 709  
 Intret oratio, 85, 135, 1062  
 Iudica Domine, 708  
 Iudica me Deus, 267  
 Iudicant Sancti, 845, 850  
 Iusti epulentur, 343  
 Iustus es, Domine, 767  
 Iustus ut palma, 339  
 Laudate pueri, 1126  
 Liberator, 46, 1066  
 Loquebar, 1125  
 Lux fulgebit, 971  
 Michi autem, 1059  
 Mihi autem, 439  
 Miserere michi ... conculcavit, 378  
 Miserere mihi ... conculcavit, 571  
 Miserere mihi Domine, quoniam,  
 105  
 Misereris omnium, 533, 854  
 Misericordia Domini, 74  
 Ne timeas, 531  
 Nunc scio vere, 439, 531  
 Oculi mei, 855, 1063  
 Omnes gentes, 659  
 Omnia, quae fecisti, 155, 541, 560,  
 562  
 Panis, quem, 186  
 Populus, 549  
 Populus Sion, 39, 570, 577, 845  
 Populus Syon, 850  
 Probasti me, 581  
 Prope est, 654  
 Prope esto/es tu, 709  
 Puer natus, 648, 843, 856  
 Reminiscere, 533, 543  
 Repleatur, 80, 137  
 Resurrexi, 37  
 Rogamus, 374  
 Rorate caeli, 628, 856  
 Sacerdotes Dei, 810  
 Sacerdotes eius, 911  
 Scio cui, 857  
 Si iniquitates, 345, 654, 655  
 Sicut oculi, 56, 573  
 Sitientes, 1059  
 Spiritus Domini, 481  
 Statuit, 856, 956  
 Suscepimus, 767, 856  
 Tibi dixit, 128, 373, 374, 1067  
 Timete Dominum, 332, 370, 1067,  
 1127  
 Veni et ostende, 605  
 Venite benedicti, 560  
 Verba mea, 187  
 Victricem manum, 81  
 Viri Galilaei, 433, 851  
 Vultum tuum, 911
- Johannes Cotto  
 De musica  
 S. v. Waesberghe, 142, 03, 828  
 S. v. Waesberghe, 147, 24, 823  
 S. v. Waesberghe, 148, 29, 826  
 S. v. Waesberghe, 157, 02, 1316  
 S. v. Waesberghe, 157, 05, 1315  
 S. v. Waesberghe, 159, 18, 1315

- Organum, Laudate  
S. v. W., 159, 29, 1320
- Johannes de Garlandia  
Mus. mens.  
Reimer, 62, 01, 203  
Reimer, 74, 22, 1323
- Johannes Scottus  
In Mart.  
Lutz, zu Dick, 500, 13, 724  
Lutz, zu Dick, 514, 09, 724  
Lutz, zu Dick, 518, 12, 724
- Keller, Gottfried  
HKA 5, 2, 104, 08, 860
- Löns, H.  
D. zweite Gesicht, 262
- Lamartine, A. de  
Les préludes, 1275
- Martianus Capella  
De nupt.  
273, 1220  
954, 1250
- Merimée, P.  
Chronique, 792
- Oddo  
De musica  
GS I, 275 a, 160  
Dialogus  
GS I, 253 a, 801  
GS I, 256 a, 787  
GS I, 256 b, 796  
GS I, 257 b, 752  
GS I, 260 a, 122  
GS I, 261 b, 1301  
Prologus  
GS I, 251 a, 784  
GS I, 251 b, 1300
- Offertorium  
Ad Te Domine, 647  
Angelus Domini descendit, 629
- Ave Maria, 471, 589  
Beatus es Symon Petrus, 629  
Benedic ... et renovabitur, 685  
Benedictus es Domine ... in labiis,  
115, 117  
Benedictus es Domine ... tradas, 48,  
92  
Benedictus sit Deus, 587  
Benedixisti, Domine, 75  
Confessio, 119  
Confitebor Domino, 1128  
Confortamini, 40, 471, 473, 478  
Desiderium animae, 615, 704  
Deus tu convertens, 136, 577, 610  
Diffusa est gratia, 329  
Domine Deus in simplicitate, 75  
Domine fac mecum, 47, 99, 553  
Eripe me ... Deus, 928  
Exaudi Deus, 555, 917  
Expectans expectavi, 99  
Exsulta satis, 137, 594  
Filiae regum, 703  
Immittet Angelus, 98, 270, 597  
Improperium, 94, 107  
In die solemnitatis, 826  
In virtute tua, 34  
Iustus ut palma, 389  
Mihi autem, 390  
Miserere mihi, 66  
Oratio mea, 1318  
Oravi Deum, 659  
Posuisti, 348  
Protege, 599  
Repleti, 381  
Si ambulavero, 843  
Sicut in holocausto, 95  
Sperent in te, 78  
Stetit Angelus, 600  
Super flumina Babylonis, 357, 674  
Vir erat, 495
- Ordericus Vitalis  
Hist. Eccl.

- II, Prévost, II, 95, 1288
- Paulus et Stephanus  
Regula  
14, 340
- Regino  
Epistola  
Bernhard, 39, 02, 716  
Bernhard, 39, 03, 1235, 1300  
Bernhard, 39, 06, 161  
Bernhard, 40, 01, 161, 753  
Bernhard, 40, 02, 738  
Bernhard, 41, 20, 756  
Bernhard, 43, 07, 723  
Bernhard, 43, 13, 176  
Bernhard, 73, 03, 723
- Tonarius  
CS II, 68 b, 755
- Remy  
In Mart.  
Lutz, zu Dick, 482, 17, 725  
Lutz, zu Dick, 491, 10, 138  
Lutz, zu Dick, 495, 04, 721  
Lutz, zu Dick, 509, 09, 725  
Lutz, zu Dick, 512, 05, 725
- Rodulfus Glaber  
Vita Willhelmi  
MPL 142, 715 D, 775
- Smaragdus  
Diadema Monachorum  
De disc. psallendi, 1271
- Sue, E.  
Mystères  
I, XII, 701
- Tractus  
Ad Te levavi, 49, 61, 425  
Attende Caelum, 34  
Beatus vir, 63  
Cantemus Domino, 32, 33, 37, 50  
De profundis, 32  
Deus, Deus meus, 414, 651, 1194,  
1199, 1203, 1210  
Domine, exaudi, 1207  
Eripe me, 1205, 1208, 1213  
Iubilate, 51, 59, 68, 670  
Qui habitat, 55, 566, 651, 1201,  
1299  
Qui seminant, 424  
Sicut cervus, 32, 51